nr 4
ANUL V (52)
cinema
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI APRILIE 1967

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

CINEMA
ANUL V NR. 4 (52) APRILIE 1967
REDACTOR ŞEF: Ecaterina Oproiu



Coperta I

SILVIA POPOVICI îşi va face reapariţia în filmul Malvinei Urseanu, «Gioconda fără surîs». (Foto Heddy Löffler).

Coperta IV

Lansată de filmul «Umbrelele din Cherbourg» al lui Jacques Demy, *CATHERINE DENEUVE* este astăzi una din vedetele în ascensiune ale cinematografiei franceze. (Foto Unifrance).

ANALIZE-DISCUŢII

ACTORII DESPRE EI ÎNŞIŞI — Anchetă realizată *de Mircea Mohor* 3

REPORTAJ

COASTA DE AZUR *de Mircea Mureşan* 6

CRONICA

Cronici ale filmelor lunii semnate de: *D.I. Suchianu, Marius Teodorescu, Rodica Aldulescu, Mihai Lupu, Savel Ştiopul, Dinu Kivu, Nina Cassian, Adina Darian, Al. Racoviceanu* .... 12—14

Lady Macbeth în Siberia *cronică dialogată de Iulian Mihu şi Valerian Sava* 10
Stop-cadru *de Radu Gabrea* 11

CRONICA DOCUMENTARULUI *de Dinu Kivu* 31

TELECRONICA *de Valentin Silvestru* 32

CRONICA CINEMATECII *de D.I. Suchianu* 37

CRONICA CINE-IDEILOR
Superproducţie? Pro sau contra? *de Ov.S. Crohmălniceanu* 28

PANORAMIC PESTE PLATOURI

Bucureştiul văzut de...
Columna lui Traian
Cine va deschide uşa?
Năică şi veveriţa
Reportaje realizate de Eva Sîrbu .... 15—19

SOPHIA LOREN *de Enrico Rossetti* 9

Pasolini scriitor turbulent — Pasolini cineast turbulent *de Gideon Bachmann* 24
Filmul cehoslovac 67 *de Galina Kopanevova* 26

CORESPONDENŢE

Jerzy Skolimowski — Cel mai interesant personaj al cinematografiei poloneze *de Jerzy Plazewski* 34

O FIŞĂ PE LUNĂ

Emanoil Petruţ *de Adina Darian* 22

FESTIVALURI

Tours '67 (II) *de la trimisul nostru special Mircea Alexandrescu* 30

CARTEA DE FILM

Prezentări *de E. Voiculescu* .... 32—33

OPINII

Din nou despre Mondo Cane *de Radu Cosaşu* 36

PREZENTAREA ARTISTICĂ: George Pîrjol

PREZENTAREA GRAFICĂ: Ion Făgărăşanu

ACTORII DESPRE EI ÎNȘIȘI

La întrebările noastre

Socotiți discutarea publică a vieții particulare a actorului un semn măgulitor sau o indiscreție jignitoare? Climatul creator cîștigă sau pierde de pe urma unei asemenea practici?

Trăiți în secolul vitezei. Viteza constituie un avantaj sau un dezavantaj al existenței dv., al existenței artistului în genere?

Așa-zisa viață de «boem» a unor artiști credeți că provine din sincera dorință a unei existențe mai fanteziste, mai poetice, sau din nevoia de a epata, de a scandaliza?

Care este inamicul nr. 1 al spiritului de colegialitate?

Care este după dv. elementul primordial al talentului?

Credeți că secolul nostru are vedetele pe care le merită?

răspund:

MARGA BARBU,

DANA COMNEA,

DINA COCEA,

IRINA GĂRDESCU,

IRINA PETRESCU,

MARGARETA PÎSLARU,

SILVIA POPOVICI,

RADU BELIGAN,

ION BESOIU,

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU,

GEORGE CONSTANTIN,

AMZA PELLEA,

VICTOR REBENGIUC,

EMMERICH SCHÄFFER,

MIRCEA ȘEPTILICI.

Socotiți discutarea publică a vieții particulare a actorului un semn măgulitor sau o indiscreție jignitoare? Climatul creator cîștigă sau pierde de pe urma unei asemenea practici?

ȘTEFAN CIOBOTARAȘU: Prefer discreția ca un act de civilizație atunci cînd o respect și eu. Cu această premisă de rigoare putem discuta orice, chiar și despre viața noastră particulară. Discutarea publică a oricărei vieți, făcută în spiritul eticii noastre,este salutară, fie că ne supără, fie că nu.

DINA COCEA: Pe artist îl măgulește sau îl supără numai ceea ce se referă la munca și creația lui.

EMMERICH SCHÄFFER: Cine poate pătrunde obiectiv în viața particulară a unui om? Mărturisirile sînt deformate, după cum deformate sînt și părerile publicului. Cred că în privința asta fantezia ne joacă o jalnică festă tuturor.

MIRCEA ȘEPTILICI: Cred că viața artistului este interesantă în haina personajelor pe care le interpretează și că o dată scoasă această haină, artistul ar trebui să devină un om oarecare. Dar asta nu se mai poate. N-o mai vrea nici artistul, care e inoculat cu «microbul publicității», și nici publicul care ține neapărat să știe ce marcă de bretele poartă.

DANA COMNEA: E o neplăcere de nevitat atunci cînd ai o meserie publică. De obicei pe seama artistului circulă o sumedenie de invenții așa de năstrușnice și de contradictorii că sfîrșesc prin a deveni amuzante și spun și eu ca toată lumea «ț, ț, ț, i-auzi, domnule!» Detest însă sistemul de a face obiect de publicitate, în mod deliberat, din viața personală. Artistul există prin opera lui.

AMZA PELLEA: Genul acesta de publicitate este pentru artist o reclamă îndoielnică. O reclamă care pune sub semnul întrebării autenticitatea celui care o acceptă.

RADU BELIGAN: Viața mea foarte-foarte particulară este singura care îmi aparține. Cealaltă, adică viața particulară pur și simplu, este publică fără voia mea și e deplorabil. Cred că un actor nu are decît de cîștigat din discreția contemporanilor asupra vieții lui particulare. Un anume mister e un factor important în personalitatea artistului.

MARGA BARBU: Discutarea vieții mele particulare mă supără. O socotesc o indiscreție.

SILVIA POPOVICI: Cînd devine o indiscreție, supără într-adevăr. Și întotdeauna devine.

ION BESOIU: Actorul aparține publicului numai pe scenă sau pe ecran.

VICTOR REBENGIUC: Există, din nefericire, o categorie de oameni pe care n-aș putea s-o definesc, s-o delimitez din punct de vedere social. Principalul este că oamenii aceștia există și că pentru ei cancan-ul a devenit o a doua natură. Îl practică cu aceeași pasiune cu care alții urmăresc meciurile de fotbal sau dezleagă cuvinte încrucișate. Într-o dimineață, acum un an, eram la teatru. Aveam repetiție. Mă pregăteam să intru în scenă, cînd, pe neașteptate, am primit un telefon de la mama. Era speriată. M-a întrebat dacă mă simt bine, dacă nu mi s-a întîmplat nimic. I-am spus că toate sînt bune și la locul lor și,după ce s-a liniștit,mi-a mărturisit că printre colegii ei de birou se vorbea că m-am sinucis.

MARGARETA PÎSLARU: Despre mine s-a vorbit multă vreme că m-am înecat la mare, în timpul concediului. E regretabil că există o asemenea specie de «inventatori» și este și mai regretabil că izbutesc să creeze uneori adevărate curente de opinie.

GEORGE CONSTANTIN: Actorul trebuie să rămînă pentru miile de spectatori ceva întreg și frumos. Socot că cei care îi discută viața particulară împănînd-o cu tot felul de invenții o fac din lipsă de preocupări, dintr-o goliciune de minte și suflet. Nu sînt adeptul unei asemenea «popularități», pentru că popularitatea aceasta se face adesea pe seama celor mai dureroase, mai sfinte și mai intime lucruri ale omului, fie el și artist. E mai ușor să inventezi pe seama vieții unui actor, decît să-i comentezi rolurile în cunoștință de cauză.

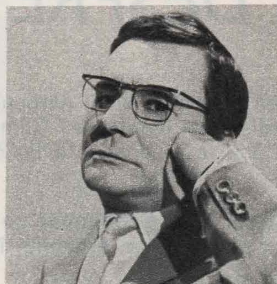
IRINA GĂRDESCU: Sau a te uita prin gaura cheii în apartamentul vecinului.

IRINA PETRESCU: Din fericire, la noi, viața particulară a actorilor nu este comentată de ziare. E o discretă dovadă de respect. Actorii au și ei dreptul și uneori datoria să rîdă sau să plîngă «pe text sau subtext propriu», fără spectatori, fără aplauze, fără comentarii. Nu trebuie însă niciunul dintre noi să uităm că publicul își iubește actorii preferați și că are nevoie de exemple care să depășească viața eroilor pe care îi interpretăm și cu care putem să fim sau nu de acord.

Trăiți în secolul vitezei. Viteza constituie un avantaj sau un dezavantaj al existenței dvs, al existenței artistului în genere?

RADU BELIGAN: Dacă ar fi vorba









doar de viteza cu care m-ar înțelege publicul cînd joc aș fi cu certitudine un adept integral al vitezei. Din nefericire este vorba și despre viteza cu care trebuie să creezi și aici aș prefera o liniște necondiționată. Ar trebui să existe o lege care să interzică anumitor oameni insensibili să-i bată la cap pe artiști în timpul orelor de muncă și de pregătire a muncii. O lege care să îngăduie actorului măcar în cabina lui să se reculeagă două clipe și jumătate, în pace, înainte de a înfrunta judecata publicului.

DINA COCEA: Organic nu suport viteza. Vreau să gust senzațiile, să-mi dau timp de gîndire, să-mi analizez sentimentele. Trăiesc în secolul vitezei, e drept, dar multe alte secole îmi spun că cine pleacă cu graba se întîlnește cu zăbava.

DANA COMNEA: Cînd a compus fugile, Bach nu s-a grăbit. Cred că avea sentimentul eternității.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Artistul să se grăbească încet. Totuși, mi-ar place să fiu imponderabil și să zbor ca în vis.

MARGA BARBU: Viteza constituie un foarte mare dezavantaj, deși temperamental mă încadrez perfect, din păcate, în iureșul ei. Poate și pentru că sînt o fire mai repezită. Viteza nu permite contemplarea frumosului, rupe taina căutărilor îndelungi, a muncii migăloase de finisare, de «șlefuire». Adesea viteza e pricina lunecării în superficial.

VICTOR REBENGIUC: Viteza e bună cînd ești în 11 ore la Acapulco. Columb a traversat Atlanticul într-un timp mult mai lung și nu cred să fi cîștigat ceva din asta.

AMZA PELLEA: Este rău în măsura în care devenim robii vitezei, dar nu atît viteza ne împinge în această sclavie, cît propria noastră superficialitate. În fond nimeni nu-l oprește pe artist să contemple și să se contemple.

GEORGE CONSTANTIN: Normal nu se pot crea trei roluri, trei oameni în același timp... dar ce să-i faci? Uneori nu depinde numai de tine.

MARGARETA PÎSLARU: Aș vrea să lucrez fără panica acelui: gata, imprimăm. Dispunem de cabină exact un sfert de oră. Sau: Gata, filmăm! Mai repede, vă rog. La ora patru trebuie să fim la televiziune!

IRINA GĂRDESCU: Ce bine ar fi dacă am merge în pas cu secolul nostru. De foarte multe ori însă rămînem în urmă și atunci dăm vina pe viteză.

ION BESOIU: În artă detest cronometrul.

EMMERICH SCHÄFFER: Viteza este un mare avantaj dacă știi să te folosești de ea. Eu n-am izbutit. Pînă în prezent pentru mine a fost o decepție.

MIRCEA ȘEPTILICI: O consider o calitate numai atunci cînd apare ca rezultat al unor acumulări de prevedere, de ordine, de precizie, de rapiditate în gîndire și execuție.

IRINA PETRESCU: Pe pămînt e din ce în ce mai puțin loc pentru cei care gîndesc, reacționează și se mișcă încet. Pentru actor viteza nu înseamnă numai spontaneitate, prospețime, ci de multe ori și superficialitate... Avantaje și dezavantaje.

SILVIA POPOVICI: Sînt un copil al secolului meu și îmi iubesc părintele.

Așa zisa viață de «boem» a unor artiști, credeți că provine din sincera dorință a unei existențe mai fanteziste, mai poetice sau din nevoia de a epata, de a scandaliza?

IRINA PETRESCU: Nevoia de a epata.

MARGA BARBU: Cred că viața de boem poate avea diferite pricini. Principala socot însă că este sincera dorință a unei existențe mai poetice, mai fanteziste. Și abia după asta «épater les bourgeois».

SILVIA POPOVICI: Socotesc boema o boală molipsitoare care îi cuprinde pe cei slabi. Dintre boemi numai cîțiva au ajuns celebri. Probabil n-au fost slabi. În tot cazul, nu merită riscul.

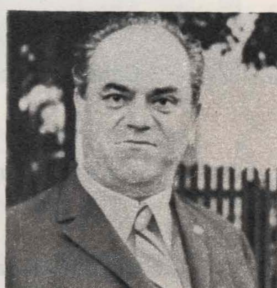
MIRCEA ȘEPTILICI: Viața unui artist trebuie să fie o viață de ordine și de disciplină interioară și exterioară, în sensul cel mai bun al cuvîntului. Cu «dezordine și geniu» la cafenea, cu «teribilism și exhibiționism» tot la cafenea, se poate obține și chiar întreține o atmosferă interesantă, inedită, originală. Dar oricare ar fi rezultatele, jocul e scurt, cu final apropiat... Profesiunea unui artist ține în medie cam 40 de ani, cifră care nu se poate atinge, în condiții de certă profesionalitate, decît cu ordine și disciplină.

VICTOR REBENGIUC: Nu cunosc mediul, cauzele, problema.

RADU BELIGAN: Boema este o concepție despre viață în nici un caz implicită artistului.

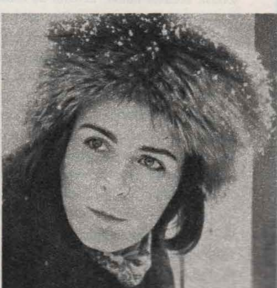
ION BESOIU: Nu toți artiștii sînt boemi și în orice caz nu toți boemii sînt artiști. Îmi place o viață trăită cu fantezie, pe care n-o confund cu boemia.

DINA COCEA: Viața boemă a artistului este un nonsens. Adevăratul artist are un program riguros de muncă și odihnă. Nu-și irosește timpul, trăiește în armonie cu cei din jur și cu el însuși, nu-și caută









inspirația la cîrciumă și nu-și trîmbițează «inadaptabilitatea» la cafenea.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Din lipsă de adaptabilitate la o viață normală? Nu cred! Acum există «furie» și pe ici pe colo și puțină scrînteală. În cel mai bun caz o dorință firească de a sparge obișnuitul.

MARGARETA PÎSLARU: Parafrazîndu-l pe Caragiale aș putea spune că viața de boem este «un moft». În comparație cu pletoșii poeți de cafenea, bărboși și neglijenți, Alecsandri era mai chel și parcă avea mai mult talent. Atunci cînd este sincer în afirmarea personalității, dacă bineînțeles are așa ceva, felul de a fi al cuiva, chiar excentric, nu deranjează pe nimeni. Din păcate sînt foarte puțini oamenii de acest fel. În rest este o chestiune de gust sau, dacă vreți, de bun simț.

EMMERICH SCHÄFFER: De mult nu mai există o viață de boem. Cei care duc o așa-zisă viață de boem, o duc din insuficiența unor mijloace pentru o viață normală.

GEORGE CONSTANTIN: Nu știu dacă printre artiști mai există azi și boemi. Eu nu-i cunosc și presupun că-mi cunosc generația. Dacă într-adevăr există, o fac din fandoseală. Dar poate că totuși aceștia nu sînt... «artiștii»?

AMZA PELLEA: «Extravaganțele» adevăraților artiști sînt o iluzie optică. Lentila celebrității! Oamenii le văd mărite, exagerate, particularitățile personalității lor manifestate în mod de existență. O sumedenie de oameni au patima vînătorii și nimeni nu găsește nimic de comentat. Dar pentru că Hemingway a fost în centrul atenției, pasiunea lui pentru vînătoare a căpătat dimensiuni de legendă și toți vorbesc despre asta ca despre un eveniment. În cazul oamenilor foarte cunoscuți, cele mai simple, mai elementare și mai firești obiceiuri capătă dimensiuni mitice, exercită putere de atracție, cîștigă numaidecît imitatori. Neputîndu-le imita calitățile esențiale, imitatorii imită și ei ce pot.

Care este inamicul nr. 1 al spiritului de colegialitate?

VICTOR REBENGIUC: «Colegii».

ION BESOIU: Invidia.

DINA COCEA: Evident, invidia.

GEORGE CONSTANTIN: Și lipsa de obiectivitate.

SILVIA POPOVICI: Prostia.

MIRCEA ȘEPTILICI: Lipsa de generozitate, vederea îngustă, sărăcia sufletească și alte asemenea «calități».

DANA COMNEA: Egocentrismul.

MARGA BARBU: Egoismul.

EMMERICH SCHÄFFER: Orgoliul.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Cred că sîntem noi înșine.















RADU BELIGAN: Vanitatea — în cele mai multe cazuri. Cîteodată colegialitatea rău înțeleasă. Adică înțeleasă în sensul unui loc unde se spală rufele murdare și nu al unui cămin, în care fiecare dăruiește celuilalt ceea ce este mai bun în el. Cred totuși că vanitatea este inamicul principal. Ea se întoarce întotdeauna împotriva celui care se face vinovat de acest păcat, a celui care nu înțelege că stima vine de la cei din jur și niciodată de la sine. Vanitoșii se retrag benevol într-un soi de carantină socială.

IRINA PETRESCU: Succesul. Trebuie să recunosc că răspunsul nu-mi aparține. Nu fac decît să-l citez pe Al. Mirodan: «Șeful sectorului suflete», actul II.

AMZA PELLEA: Nesinceritatea sub toate formele ei. Invidia fățișă poate fi un compliment. Colegialitatea înseamnă încredere deplină.

MARGARETA PÎSLARU: Cred că este vorba și de o lipsă de preocupare reală față de artă. Atunci cînd problemele de creație te absorb, cu adevărat, nu-ți mai rămîne timp să te ocupi de alții, să-i bîrfești, să-i șicanezi.

Care este după dv. elementul primordial al talentului?

EMMERICH SCHAFFER: Intuiția.

ION BESOIU: Talentul!

AMZA PELLEA: Șalom Alehem are o definiție frumoasă: «Talentul e ca banii. Dacă ai, ai, dacă n-ai, n-ai!» Cred că elementul primordial al talentului este cinstea. Specificul muncii noastre, acela de a emoționa înseamnă, de fapt, a reda cinstit, trăiri omenești. Cinstea este cu atît mai importantă cu cît aici este vorba de o redare în înțelesul ei general uman. Fiecare om simte pentru sine. Artistul sintetizează. El simte pentru toți.

MARGARETA PÎSLARU: Talentul este un dar cu care te naști, un dar a cărui valoare reală depinde de modul în care l-ai cultivat. Dacă nu muncești cu perseverență, cu îndîrjire, să-ți dezvolți un talent oarecare, pentru că talentul nu există numai în artă, atunci e ca și cum nu l-ai avea. Eu cred că elementul primordial al talentului este munca.

VICTOR REBENGIUC: Cu talent te naști. Munca îți aparține. Elementul primordial al talentului este omul.

MIRCEA ȘEPTILICI: Să nu nesocotim inteligența, farmecul personal, sensibilitatea, expresivitatea, mobilitatea, instinctul, grația, studiul, etc. etc. Toate la un loc și încă «ceva». Sau poate nimic din toate astea și numai acel «ceva» care nu se poate defini și care se cheamă talent.

SILVIA POPOVICI: Totul pornește de la sinceritate, de la puterea de convingere.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Talent înseamnă înainte de toate sinceritate. Să ai acea facultate înnăscută de a putea fi sincer, atît de sincer încît să te prindă tot ceea ce faci — fiindcă nu avem toți acest har, sărmanii de noi. Apoi, ca parte intrinsecă din sinceritate trebuie să vină neapărat și modestia, și numai după aceea meșteșugul... și, bineînțeles, controversele despre talent.

DANA COMNEA: Este foarte greu să căutăm teoretic un element primordial al talentului. Acesta diferă, fără doar și poate, de la un caz la altul.

MARGA BARBU: E normal ca fiecare să definească altfel talentul. E ca și cum am pune mai mulți oameni să povestească un miracol și fiecare ar face-o în felul lui. La urma urmei, el este o calitate profund omenească și nu o ecuație algebrică. Eu îl socotesc un har care îmbină deopotrivă sensibilitatea, puterea de pătrundere, de sintetizare și de redare a esențialului în lumina unor semnificații care să depășească epoca. Caracteristică talentului este și nevoia de afirmare. Este tragic cînd, dintr-o pricină sau alta, îl vezi pierind, risipindu-se.

DINA COCEA: Convinge sau nu convinge, asta este tot ce interesează în materie de talent.

GEORGE CONSTANTIN: Talentul este «necunoscuta» care îl deosebește pe artist de meseriaș.

RADU BELIGAN: Aș putea afirma că pentru mine talentul este legat de simțul măsurii. Ca artist trebuie să accepți acest corolar: dacă ai talent și știi că-l ai ești obligat să nu-l ții pentru tine.

Credeți să secolul nostru are vedetele pe care le merită?

IRINA GĂRDESCU: Dacă vă referiți la Greta Garbo...

AMZA PELLEA: Greta Garbo mi se pare un exemplu concludent. Totuși n-aș putea afirma cu inima împăcată că secolul nostru are într-adevăr, sau n-are, vedetele pe care le merită.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU: Nu! Nu le are atîta timp cît există impostura, favoritismul și reclama deșănțată. Bineînțeles, cînd spun «vedetă» mă refer la conținutul acestui termen, sinonim cu personalitatea.

GEORGE CONSTANTIN: Eu cred că le are și răspunsul este valabil nu numai în domeniul artei. Să nu uităm că oamenii acestui secol vor ajunge în lună.

RADU BELIGAN: Secolul nostru își are vedetele secolului nostru. Secolul trecut le-a avut pe ale lui, iar secolul următor își va crea și el vedetele sale. Publicul își făurește întotdeauna vedetele, le întreține faima sau le aruncă la coș. El este precum o mamă sau un tată; responsabil de copiii pe care i-a creat. Îi merită așa cum sînt.

MIRCEA ȘEPTILICI: Nu cred ca secolul nostru să merite patimile la care l-au supus unele dintre vedetele lui. Pentru că a inventat cinematograful, îl merită pe Chaplin. Doresc însă din toată inima ca acest secol zbuciumat și plin de contraste să creeze «vedeta» care să desființeze o dată pentru totdeauna fabrica de eroi necunoscuți, cea mai dureroasă formă de vedetism.

DANA COMNEA: Bătrînul «Will» afirma că actorul este oglinda vremii sale. Socot că marii actori ai lumii alcătuiesc oglinda acestui secol.

MARGA BARBU: Veacul nostru are vedete de mărimea întîi. Există vedete ale cosmosului și ale literaturii. Hemingway a dus o viață nu mai puțin interesantă decît opera sa. Cum însă nimănui nu-i trece prin cap să-l numească pe Einstein «vedetă», deși aportul său în știința modernă este uriaș, întrebarea poate fi pusă și invers. Aceste vedete au oare secolul pe care îl merită? Deși e puțin probabil, poate că viitorul ne va rezerva și surpriza de a vedea masele aplaudînd în delir și geniile științei, nu numai vedetele ecranului.

VICTOR REBENGIUC: Nu poți să incluzi în aceeași categorie actori ca Greta Garbo, Jean Gabin, Ingrid Bergman, Orson Welles, Annie Girardot, alături de Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Brigitte Bardot, pentru că în ciuda popularității lor asemănătoare, există între ei o deosebire calitativă.

ION BESOIU: Marile «vedete» ale Renașterii au aceleași trăsături ca și marile vedete ale veacului nostru. Atîta doar că pe atunci nu exista termenul.

EMMERICH SCHÄFFER: Nu-mi place termenul de «vedetă». Au fost și sînt mari artiști și multe vedete. Se pare că în secolul nostru numărul vedetelor crește în progresie geometrică, iar cel al marilor artiști rămîne constant.

MARGARETA PÎSLARU: Ca produs al unei industrii care nu urmărește decît să-și desfacă marfa și din nefericire filmul are acest caracter industrial, vedeta este ceva efemer; un monstru frumos, fascinant, născut pe cale artificială în eprubetele reclamei. Ea apare ca un comandament de piață și reprezintă o supralicitare a interesului public, o construire a unei false personalități, prin mijloace exterioare.

SILVIA POPOVICI: Există «vedete», se nasc, trăiesc și mor odată cu moda. Dar nu pe acestea le socotesc reprezentative pentru secolul meu.

DINA COCEA: Aș lăsa mitul vedetelor celor care le fabrică atît de lesne și aș opta pentru o mai fervență cultivare a realelor personalități artistice.

Anchetă realizată de Mircea MOHOR



Biografia lor a fost legată de biografia Cannes-ului



..Gina, o vedetă la răscruce..

SEZON SPECIAL

în preziua festivalului cannes'67 ne amintim de CANNES'66



..Anna Karina, renumita «Călugăriță...»

Se spune că stările sufletești ți le amintești mai greu decît imaginile, dar țin minte că zburam și eram inundat de ceea ce s-ar putea numi euforie, imagini nefiind decît una singură și simplă: soarele. Mă aflam și mai aproape de soare cu 9 kilometri, adică la vreo 149.500.991 kilometri distanță și în față nici cel mai neînsemnat obstacol. Alunecînd pe-o rază, cale dreaptă și mai ales liberă...

Pînă la Pămînt mai rămăseseră deci numai 9 kilometri și dedesubtul aripilor de Caravelle, putea fi orice, ne puteam aștepta la orice, pentru că nu se vedea nimic, nici o imagine. Nimic altceva decît o întindere informă și mohorîtă, ceva ce văzut de jos în sus, dintr-o condiție de pămînteni, se cheamă probabil nori.

Atunci, descinzînd din cer, m-am întrebat, cred, prima oară, dacă nașul împreunării Franței cu Mediterana venea de pe mare sau de pe uscat, din văzduh fiind mai puțin de crezut, și cum o fi fost vremea la botez?

A fost frumoasă, sigur, mi-am dat pe loc răspunsul parțial, spre norocul părții aceleia de lume. Dacă ar fi fost, să admitem, în locul meu, nașul ar fi trebuit să aibă o imaginație absolut ieșită din comun ca să poată numi coasta, așa cum se vedea, de azur. Poate de plumb, sau de cenușă, sau de zgură... Și ce farmec ar mai fi avut pentru un milion sau două de oameni să-și petreacă vacanța anuală pe Coasta de Plumb? Cum ar fi sunat îndemnul: faceți plajă pe Coasta de Cenușă? Deși, la urma urmei, Marea Moartă nu înseamnă că e chiar decedată...

În fine, **Coasta de Azur**, ca idee, e cu totul altceva!

Și pentru mine, ca idee, era într-adevăr cu totul altceva. Debarcînd din avion la Nisa, toată lumea plînsu-ni-s-a de vreme: ploaie măruntă, ceață deasă, umezeală rece, numai Mistralul lipsea... Impresia n-avea nimic comun cu ideea. În drum spre Cannes, șoferul a ieșit de pe șosea, pe drumul de coastă, strecurîndu-și Chevroletul Impala pe sub o pasarelă mai largă decît mașina cu exact o jumătate de centimetru. Ne spunea: aici e Antibes, aici Juan les Pins, și această vagă senzație auditivă era singura care ne îndreptățea credința că nu sîntem cărați într-un loc conspirativ, legați la ochi, ca să nu recunoaștem cumva drumul. Noroc că n-aveam de regretat zgîrieturile mașinii...

Abia peste cîteva zile, vremea a avut buna inspirație să se schimbe. Soarele și-a înlăturat derizoria cenzură a norilor și, năvălind pe coastă, a modificat fundamental culorile. Coasta era în sfîrșit de Azur. Vasăzică tot din cer venea nașul poet: era Soarele!

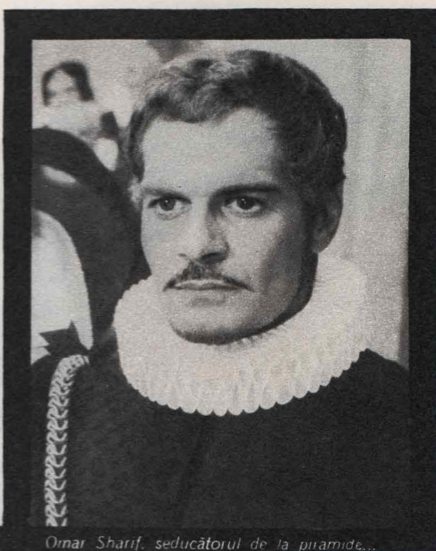
ERA SEZON SPECIAL...

...la Cannes, cu indulgență pe toată coasta, de la Menton la St. Tropez: vremea cireșelor și a Festivalului internațional al filmului. Cireșele erau cele veșnice, festivalul al 20-lea și nostalgiile, dulci-amărui. Sfinxul de celuloid al Gretei Garbo figura ca exponat în holul hotelului Martinez, împreună cu alte umbre zbuciumate în 70 de ani, de cînd s-a inventat minunea umbrelor pe pînză. Michèle Morgan se afla în expoziție dar numai ca vizitatoare, și încă una aproape neobișnuită. În urmă cu **numai** douăzeci de ani,lua cel dintîi premiu de interpretare feminină al celui dintîi Festival, și azi, pe bolta strîmtă a genunii cinematografice strălucesc cu totul alte stele: Jeanne Moreau, Anna Karina, Julie Christie, stele căzătoare ca multe stele, ca Brigitte Bardot care, uitată în acele zile în vila de la St. Tropez, suferind de părăsire, s-a văzut silită să

întreprindă o călătorie «incognito» cu Bob Zagouri, la Londra, ca să fie remarcată măcar într-un colț de ziar, două luni mai tîrziu să fulgere lumea printr-o căsătorie la Las Vegas, cu Gunther Sachs, ceva și mai tîrziu... etc., silită, cine știe, să mediteze pe ascuns la categoria filozofică perisabilă: «răsfăț».

Cîtă energie, cîtă imaginație nu se cheltuiește pentru un pic din condiția umană de strălucire? Mai ales pe Coasta de Azur, în sezon. Fiecare, cîtă energie și cîtă imaginație posedă, pe națiuni și persoane.

Italienii au adus în largul Croazetei transatlanticul «Raphael» pe care au dat o recepție monstră în onoarea filmului «Armata Brancaleone», americanii au adus flota VI-a, cu port-avioane și rachete cu tot, să susțină filmul «Doctor Jivago», grecii au spart treisprezece mii de pahare, deși n-aveau nici un film în concurs, englezii au adus-o pe prințesa Margaret, să dea mîna cu Modesty Blaise, un fel de James Bond cu port-jartier, interpretat de Monica Vitti. Prințesa a venit la gala filmului cu 40 de minute întîrziere și absolut ca în comediile


Omar Sharif, seducătorul de la piramide...


...Monica Vitti, «James Bond»

cele mai banale, coincidența a făcut ca, pe ecran, să se rostească chiar în momentul intrării replica: «Punctualitatea este politețea regilor»... A fost un mare noroc, despre întîmplarea asta a vorbit lumea întreagă.

Thery-Thomas, un simpatic actor american, împreună cu Bourvil, intrînd la Palatul festivalurilor au improvizat, spre deliciul fotografilor, un comic strip-tease (aveau bretele cu floricele), Omar Sharif a jucat 62 ore și 10 minute bridge (o fi cîștigat în ultimele 10 minute?), pe Sandra Milo a bătut-o bărbatul de i-a spart timpanul (l-a dat în judecată și i-a cerut despăgubiri)...

Starletele, cît se poate de impropriu denumite «steluțe», pentru că răsar numai la soare, și soarele întunecă chiar și stelele de mărimea întîia, își etalau splendoarea de efemeride pe plajă, în speranța că vor fi descoperite, dacă nu de vreun regizor, măcar de vreun milionar să le ia de nevastă, calculînd — poate — distanța pînă la strălucirea terestră în ani-lumină. Și de ce să n-o calculeze, dacă și Lollobrigida a fost cîndva «starletă» pe nisipul de la Cannes?

Era sezon special pe Coastă — vremea stelelor de cinema.

ȘI NU ERA...

decît un sezon obișnuit, sau nu era de loc pentru unii. La recepția oferită de Madame Guld, o americană putredă de bani și de ani, căscam gura la tablourile de pe pereții reședinței sale de vară, la Van Gogh, Pissarro, Monet, Renoir, Degas, Sisley și alți impresioniști, la Toulouse-Lautrec, David, Géricault și alți precursori moderniști, încercam să-mi dau seama dacă un ulei mic e de Corot sau de altcineva, cînd am fost interceptat cu replica:

— Vă place pictura?

Am răspuns că da, destul de mult, după care a urmat o conversație **intelectuală** pe marginea subiectului.

— Și mie, a întărit interlocutoarea, am și eu cîteva de astea. Îmi place să le am acasă.

Era o domnișoară americană și m-a întrebat ce sînt eu? S-a mirat puțin, dar discret, că unul de «oltre cortina» (chestia asta cu «de dincolo de cortină» o spunea, nu știu de ce, în italienește) se află acolo și s-a interesat cu ce ocazie?

— Și eu, aici, la Festivalul filmului...

— Ah, da! E un festival în fiecare an... Dar mai bine veniți la Monte-Carlo, e o formidabilă cursă de automobile, «Le Grand Prix»...

La doi pași de Palatul festivalurilor, în portul vechi, locuitorii orașului, marinari și muncitori, jucau duminica «petanque» și nici nu ridicau privirea de la bilele lor de fier cînd pe alături treceau vedetele...

Au fost în sezon și greve.

Una mică, a fotografilor, care pentru că n-au fost primiți la recepția de pe «Raphael», au boicotat galele italiene, lipsind de strălucirea veselă a blitzurilor intrarea vedetelor la cinema.

Și una generală, franceză... La hotel ni s-au trimis în camere, din partea direcției, lumînări și scuze că nu va arde lumina electrică, că nu vor funcționa lifturile și că nu se va putea servi nimic cald la restaurant, timp de 24 de ore. În compensație, ni s-a oferit o excursie în Alpii Maritimi, pînă la Grasse, orășelul industriei de parfumuri. Am străbătut

DRUMUL PARFUMULUI

și pretutindeni am întîlnit coloane de greviști manifestînd, sinchisindu-se prea puțin de prezența vedetelor festivaliste pe acolo. Pentru ei nu era nici un fel de sezon special.

În ziua aceea, am fost convins că văd și miros cele mai multe și mai frumoase flori din viața mea, adunate o dată la un loc, atît de multe încît îmi depășeau imaginația. Florile care se transformă prin distilări subtile și osmoze neștiute, în podoaba insinuantă și perfidă a femeilor, în parfumurile lui Guerlain și Ricci și Chardin...

Dar peste cîteva zile am asistat la o «bătaie de flori», pe Croisette. Au fost aruncate într-o bătălie care a durat o oră, 600 000 de garoafe, trandafiri, margarete, flori de cîmp, 27 de care de luptă, trăsuri împodobite cu două-trei mii de corole de minuni ale lumii.

Trebuia să cînte și fanfara flotei a VI-a dar n-a mai cîntat, francezii dîndu-și demisia din N.A.T.O., și bătaia a rămas a florilor parfumate cu azur.

Mircea MUREȘAN


...și doi monștri sacri, care răspund la numele Moreau și Bardot



Ai lettori di "Cinema" con i migliori auguri.
Sophia Loren

Sophia Loren

Prima oară cînd am văzut-o de aproape, stătea pe o piatră şi muşca dintr-un sandviş enorm, cu aceeaşi uşurinţă cu care se ronţăie un biscuit. Atunci i-am văzut gura. O gură imensă, buze groase, dinţi puternici şi ascuţiţi, de sălbăticiune. Aceiaşi dinţi cu care a ronţăit lumea: sau, cel puţin ceea ce i s-a părut apetisant în această lume.

CORESPONDENŢĂ SPECIALĂ DIN ROMA

de la
Enrico ROSSETTI

ÎNCĂ NU.

Era faimoasă încă de pe atunci, adoptase deja numele de Sophia Loren, iar zilele în care colinda studiourile din Cinecitta oferindu-şi serviciile pentru scenele picante (destinate pieţei sud-americane) trecuseră de mult şi în aparenţă fără urme. Aşezată pe pietroi, cu hainele în dezordine, cu părul desfăcut, nemachiată (chipurile), turna în regia lui De Sica, pe fundalul arid şi bătut de soare al Apeninilor — filmul «Ciociara». După perioada grea de început, cariera ei descrisese — în interval de zece ani — o linie mereu ascendentă, mai întîi prin succesul naţional (venit ca o explozie), apoi prin tentativa de a se plasa pe orbita stelelor hollywood-iene. Dar nu prinsese încă ocazia veritabilei afirmări — a valorii absolute în toate domeniile şi pe toate planurile. Rezultatul american era modest, iar Sophia nu reuşise să se impună nici ca actriţă de mare talent, nici ca star irezistibil şi rămăsese la stadiul de fascinantă «prezenţă». Putea să aibă şi ea soarta atîtor colege europene, ce trecuseră înaintea ei pe la Hollywood, şi, după un debut incert, fuseseră respinse fără drept de apel. Dar filmul pe care îl turna acum «Ciociara», cu un regizor care o cunoştea bine şi ştia să-i utilizeze puternicul temperament dramatic, într-un mediu şi între personaje care îi erau familiare, acest film — spuneam — avea să o consacre ca actriţă şi star în acelaşi timp, avea să stoarcă lacrimi în cinematografe pe tot globul şi urma să-i aducă şi un Oscar.

Sophia părea să ştie asta. Şi în acel minut de pauză, în timp ce muşca din chiflă cu extraordinara ei gură, era încarnarea hotărîrii neclintite, imaginea omului determinat să înfăptuiască o acţiune decisivă.

«NU TE FOTOGRAFIEM PE TINE, FOTOGRAFIEM PERUCA!»

Cu mulţi ani înainte, vreo opt sau nouă ani, o zărisem într-un studiou. Pe atunci o chema Sofia Lazzaro: îşi abandonase recent numele ei adevărat şi neelegant — Scicolone, dar încă nu arborase numele de azi, cu sunet exotic, şi nici nu cocheta cu «ph» în numele ei de botez. Cucerise, la vremea aceea, o oarecare popularitate ca model şi fusese remarcată în costum de baie în «Africa sotto i mari» (Africa submarină) — un film de aventuri. Acum fusese chemată să dea o probă pentru rolul titular din «Aida». Se dăduse pe faţă cu negru, biata Sofia, şi stătea înţepenită sub un maldăr de buclişoare negre şi o tunică galbenă şi urîtă, ce o făceau tare caraghioasă. În jurul ei se agitau regizorul şi un fotograf înarmat cu un aparat, iar ea încerca să ofere obiectivului unghiul său cel mai avantajos. La un moment dat, regizorul, obosit de atîtea fiţe, a urlat înfuriat:«Şi nu te mai agita atîta! Că doar nu te fotografiem pe tine, fotografiem peruca!» Sofia n-a răspuns la obrăznicie, a surîs de parcă ar fi auzit o glumă bună, şi a rămas acolo, nemişcată, în studioul rece, hotărîtă să suporte orice — oboseală, umilinţe, neplăceri — numai să reuşească: avea pe faţă exact aceeaşi expresie ca acolo sus, pe dealurile Ciociarei.

Aceasta este de altfel calitatea pe care o remarci imediat la ea: ceea ce vrea, voieşte cu adevărat. Nu cunoaşte şovăieli, nu cunoaşte dubii şi se îndreaptă spre obiectivul fixat fără să-şi permită cea mai mică diversiune sau concesie. Viaţa ei decurge conform unui program metodic. «Acum mănînc» — spune ea cînd vine pauza de lucru; se închide în cabină şi mănîncă. «Acum mă odihnesc» — şi nimic nu poate să o deranjeze. «Acum facem fotografiile»; şi oricît de obosită ar fi, se îmbracă, se dezbracă, schimbă machiajul şi pieptănătura, zîmbetul, atitudinea, expresia, exact atît timp cît a decis să-i consacre fotografului. Iar fotografiile, pe care le selecţionează apoi cu multă exigenţă, ies toate foarte reuşite. La fel cînd filmează: nu se sustrage de la niciun efort, nu face niciodată mofturi. Pe platou este o profesionistă conştiincioasă şi nu o «divă» cu fumuri. Chiar şi astăzi, cînd este una dintre cele mai căutate (şi bine plătite) vedete din lume.

> - Ce trebuie să faci pentru a deveni vedetă?
> - Să nu vrei altceva!

«NU SUCCESELE M-AU ÎMPINS ÎNAINTE, CI UMILINŢELE ŞI TEAMA »

N-a avut decît un singur gînd, un singur ţel: cariera. Dar nu o carieră de mici succese, de izbînzi limitate: să ajungă sus, să fie cea mai bună, cea mai cunoscută, cea mai aclamată. Asta ca un fel de revanşă instinctivă la care o împingeau copilăria nefericită, situaţia ei de copil nelegitim, foamea pe care a suferit-o. Dar mai ales umilinţele şi frica. O spunea chiar ea o dată: «Nu succesele m-au împins înainte, nu dorinţa de succes, ci umilinţele şi teama».

Cînd s-a prezentat la Cannes «Aurul Neapolului», filmul lui De Sica în care crease formidabilul personaj al plăcintăresei (ce avea să o impună publicului), «steaua» era Silvana Mangano, actriţă de faimă internaţională, protagonista ultimului episod şi soţia producătorului Dino de Laurentiis. Dar şi Sophia era prezentă în seara proiecţiei şi, punctuală ca întotdeauna, a sosit în sală înaintea celebrei sale colege. Au plasat-o într-un fotoliu alături de cel destinat acesteia. Silvana Mangano apăru cu întîrzierea calculată a vedetelor, în clipa în care publicul începea să-şi manifeste nerăbdarea; o zări pe frumoasa Sophia gata să se măsoare cu ea într-o înfruntare directă şi nu se simţi capabilă de aşa ceva. Impuse deci, cu multă duritate, umilirea colegei mai tinere şi mai puţin celebre, obligînd-o să se ridice de pe locul de onoare şi să treacă pe alt scaun. «E o femeie rea», spune astăzi Sophia, care nu a uitat. De fapt, nu era răutate ci frică. Oricum însă, în seara aceea, Sophia a jurat că nimeni pe lume n-o să-i mai facă vreodată o asemenea figură.

«SĂ NU VREI ALTCEVA!»

Cineva a întrebat-o într-o zi ce trebuie să faci pentru a deveni vedetă. «Să nu vrei altceva», răspunse Sophia. Poate că în clipa aceea ea îşi subestima oarecum frumuseţea ei deosebită, temperamentul, calităţile ei de actriţă. Dar, dacă ne gîndim la cantitatea de fete frumoase care populează lumea cinematografului şi le evaluăm cariera, ne dăm seama ce esenţială componentă a succesului, a afirmării ca vedetă este voinţa, tenacitatea de a exclude orice altă preocupare şi de a face din carieră unica raţiune a propriei existenţe.

Şi Sophia aşa este. Viaţa ei particulară aproape că nu există, este un corolar doar, şi destul de cenuşiu, al muncii. Trăieşte practic singură, iar legătura ei sentimentală cu Carlo Ponti, producătorul, este un pact conjugal netulburat, în care afacerile şi interesele comune au mai multă greutate decît dragostea. Şi nimeni nu a încercat mai serios să-i atribuie vreun amor secret. Prezenţa ei în viaţa mondenă internaţională este datorată în exclusivitate obligaţiilor profesionale, face parte din datoriile ei de actriţă. Dar şi în aceste ocazii, la fiecare apariţie în public, în fiecare moment petrecut în prezenţa unor oameni străini, ea este dominată tot de conştiinţa profesiunii sale. «Cred că Sophia nici nu mănîncă pînă nu vine un fotograf ca să imortalizeze evenimentul» — remarca o dată un prieten răutăcios. Un adevăr există aici. Sophia însăşi povesteşte: «Cînd eram mică vroiam întotdeauna să atrag atenţia asupra mea. Şi dacă oamenii nu se uitau la mine, imediat făceam ceva mai deosebit, ca să le atrag privirile: izbucneam în plîns, mă trînteam pe jos, începeam să rîd ca o nebună, în fine, orice îmi trecea prin cap».

Altfel, cînd obligaţiile profesionale nu o cheamă pe platou sau aiurea, timpul său este dedicat odihnei. Dar şi odihna aceasta, tot profesională este: ore întregi de izolare aproape totală, demachiată, lăsînd să respire pielea ce suportă obositorul fard, şi abandonîndu-se unui «relax» mult prea esenţial pentru ea, ca să nu-l pomenim aici; numai datorită acestei metode, va rămîne mult timp încă tînără şi frumoasă, păstrîndu-şi nealterat preţiosul înveliş înlăuntrul căruia străluceşte «steaua».

STEAUA

Este încă tînără, nu a împlinit 33 de ani: dar nu reuşeşte să alunge gîndul care-i dă tîrcoale, că frumuseţea trece, iar gloria păleşte. Şi groaza că la orizont va apare o altă stea, capabilă să o eclipseze. Este teama celei care ţine bine minte zilele de foame şi mizerie, şi nu reuşeşte să se dezbare de senzaţia de precarietate a situaţiei sale, chiar dacă raţiunea — şi toate bunurile pe care le-a acumulat (este foarte zgîrcită: îşi foloseşte garderoba pînă la extrem, transformîndu-şi şi retransformîndu-şi rochiile, folosindu-le pînă ajung zdrenţe) — ar trebui să o convingă de opulenţa viitoare.

Şi tocmai de asta, ceea ce a reuşit să o scoată din sărite şi să provoace nişte certuri furibunde a fost intenţia lui Ponti de a promova la rangul de «vedetă internaţională», o «steluţă» — Marilu Tolo, şi apoi ideea de a încheia un contract cu Virna Lisi. Ce-i drept, exista un flirt între Ponti şi Marilu Tolo, dar nu de gelozie turba Sophia, ci de teama instinctivă de a nu fi dată la o parte. Ca actriţă, vrea să domnească singură în regatul lui Ponti. Aşa că nu suportă nici măcar domnişoare de onoare.

LADY MACBETH ÎN SIBERIA

o coproducţie polono-iugoslavă.

REGIA: Andrzej Wajda
SCENARIUL: Sveta Lukić, după o nuvelă de Nikolai Leskov
IMAGINEA: Al.S. Sekulović
MUZICA: D. Şostakovici
INTERPRETEAZĂ: Oliver Marković, Ljuba Tadić, Ingrid Lotarius, Bojan Stupica, Kapitalina Eric, Miograd Lazarević

Cronică dialogată de IULIAN MIHU ŞI VALERIAN SAVA

VALERIAN SAVA: Îl recunosc cu greu pe Wajda în acest film.

IULIAN MIHU: El cercetează aici un teren aparte. Atmosfera este foarte nouă şi pentru regizor, rusească, à la Donskoi, dar escamotînd lirismul şi stilizînd. În fiecare film al său, Wajda este de altfel mult influenţat şi captivat de temele nou abordate, cărora li se subordonează ca exprimare, formă, stil, de unde poate şi o oarecare dificultate de a fi recunoscut.

VAL. S.: Mi se pare însă că în acest film există un balast literar-teatral-decorativ şi interpretativ care atîrnă greu şi acoperă parcă personalitatea regizorului.

IUL. M.: Nu este un balast literar, e doar o amplă asociere teatrală, prin dramaturgie şi unitate de loc şi de acţiune.

VAL. S.: Ceva îl împiedică însă pe regizor să-şi releve stilul propriu cu toată pregnanţa şi strălucirea cunoscută din «Cenuşa».

IUL. M.: «Cenuşa», filmul pe care îl stimezi atît de mult, este bun, dar confuz ca stil şi prolix ca desfăşurare...

VAL. S.: Prolixitatea face parte integrantă din stilul lui Wajda.

IUL. M.: ...şi eroii erau în acel film lipsiţi de forţă, dar autorul ne înşela, promiţîndu-ne că o au. «Cenuşa» are într-adevăr un lustru fermecător, dar exterior şi nu lipsit de o oarecare banalitate. În «Lady Macbeth», acest **dépouillement** ne scuteşte de înşelătorie în privinţa oamenilor, pe care îi prezintă în mod primitiv, în înţelesul artistic al noţiunii.

VAL. S.: Dar nici în acest film eroii nu au propriu zis «forţă». Ei nu sînt nişte entităţi de sine stătătoare. Mobilurile lor, procesele interioare în virtutea cărora ei acţionează,nu-l preocupă în mod deosebit pe regizor. Ce o determină pe această ţărancă din Siberia să ucidă, mai exact cum ajunge ea în această stare, care e realmente caracterul amantului ei, Serghei, acestea le intuim destul de vag. În schimb, simţim puternic un anumit destin care-i mînă pe eroi şi cărora ei nu li se pot opune, un suflu dramatic subteran. Adică Wajda nu face, n-a făcut niciodată, «film» de caractere, cu eroi, în sensul obişnuit al noţiunii.

IUL. M.: Acest suflu dramatic subteran de care vorbim este într-adevăr esenţial. Aproape o credinţă mistică despre instinct ca supremă forţă de auto-apărare şi auto-distrugere. Dar nu sînt de acord că nu înţelegem decît vag resorturile şi mobilurile eroilor. Criza erotică tîrzie, iremediabilă, care conduce personajul feminin spre actul disperat şi inutil din final nu este altceva decît învingerea omului prin propriile sale instincte.

VAL. S.: E interesant ce spui... Eroii se află continuu sub imperiul unei drame surde care răzbate rareori la suprafaţă, dar îi urmăreşte fără încetare, îi ţine sub un fel de hipnoză perpetuă.

IUL. M.: Drama eroilor lui Wajda este întotdeauna la suprafaţă, deci evidentă, dar eroii nu sînt conştienţi de ea. Doar frica, ca instinct foarte primar, îl tulbură o dată sau de două ori pe Serghei. De aici această senzaţie de hipnoză care este reflexul ignoranţei şi izolării.

VAL. S.: Dacă eroii nu sînt conştienţi de ea, înseamnă că drama nu e la «suprafaţă». «Cîtă luciditate, atîta dramă!» Acest alter-ego siberian al personajului shakespearian nu realizează că ar trăi o dramă. Pornind pe calea crimei, pentru a-şi apăra dragostea, pentru eroină dispare orice altă alternativă. Foarte frumoasă şi foarte «wajd-iană» scena cînd Caterina şi Serghei merg cu căruţa pe cîmp, în viteză, cuprinşi de mirajul spaţiului, al primăverii, al pămîntului pe care-l stăpînesc — iluzia fericirii, a unui sens în viaţa lor. De fapt, eroii nu sînt distruşi de propriile lor instincte, fiindcă instinctul e un dat firesc al existenţei, ci de calea pe care o aleg şi de iluzia de care se lasă furaţi. Asta am impresia că leagă acest film de restul creaţiilor lui Wajda. El face aici procesul egoismului şi al crimei, aşa cum face cu «Canalul» şi «Cenuşa» procesul eroismului şi al sacrificiului, urmărind aceeaşi tragedie a iluziei. Caterina şi Serghei ignoră cu totul datele reale ale situaţiei lor, ignoră legile sociale de care se vor lovi fără veste. De pildă, după scena despre care vorbeam, cînd se întorc acasă, ei găsesc pe moştenitorul soţului ucis, care a venit să-şi ceară drepturile. Această modalitate de a-i arăta pe eroi trăind cu totul în afara datelor propriei lor drame, ni se pare foarte vulnerabilă din pricina manierismului. De altfel Wajda nu mi-a făcut niciodată impresia că stăpîneşte materialul propriei opere cu luciditatea unui artist modern. Eu îl văd ca pe un romantic puţin desuet, cam greoi adesea, prolix — chiar în «Cenuşa» cum spuneai — preţios pe alocuri,..

IUL. M.: În general, stilizarea exagerată duce şi în acest film, pe alocuri, la un anumit manierism. Asta e adevărat. Mă înscriu la critica pe care o aduci filmului. Dar întreaga operă a lui Wajda are trăsătura acestei slăbiciuni. Poate cel mai scutit de eroare a fost în acest sens «Canalul» şi primul său film — «Baricada». Şi în filmul pe care-l discutăm cred însă că, ideologic, Wajda a dus mai departe «Macbeth»-ul lui Welles, fără să înţeleg prin aceasta că opera cineastului polonez ar subclasa-o pe cea a regizorului american.

VAL. S.: Te referi la faptul că filmul, pornind de la nuvela de acum 100 de ani a lui Leskov, sugerează condiţiile social-istorice în care se produce drama: izolarea, ignoranţa?

IUL. M.: Da.

VAL. S.: Wajda este evident un mare creator de cinema şi îmi dau seama că sensibilitatea şi modalitatea lui de a se exprima au în ele ceva foarte «polonez». El aparţine însă unei anumite generaţii, unei anumite epoci, de care nu se poate desprinde. E generaţia de imediat după război care aduce cu ea mai mult sau mai puţin direct toate amintirile şi «fixaţiile» dramatice ale războiului. Tot modul de gîndire şi de exprimare a regizorului este determinat de aceste «fixaţii», de senzaţia iremediabilului, de sentimentul unei neputinţe fatale. Unele din aceste fixaţii riscă însă să intre într-o anumită desuetudine. Apare adică o anumită inerţie, în stil cel puţin.

IUL. M.: De acord.

VAL. S.: Mie filmul acesta, deşi m-a interesat foarte mult, iar la o a doua vizionare el are de cîştigat, mi s-a părut făcut acum 40 de ani. Parcă totul — pînă şi imperfecţiile peliculei şi compoziţia cadrului, şi mişcarea şi genul de montaj, şi interpretarea. De data aceasta, în afara oricărei discuţii despre stilul, ca atare al regizorului, materialul mi se pare nedigerat, netransfigurat. A rămas într-o formă brută, primară. Sînt în el nişte ecouri tîrzii ale Kammerspiel-ului, cu obiectele care capătă funcţii nu numai de leit-motive, dar şi de simbol, pe care se apasă insistent: ceasul soţului ucis care e luat de Serghei, revendicat apoi de copilul moştenitor şi ajungînd pînă la urmă la un ostaş din garda exilaţilor; sau otrava din sfeşnic, pe care socrul Caterinei o dă şoarecilor şi cu care va fi ucis apoi el însuşi; sfeşnic cu care va fi ucis apoi soţul ş.a.m.d. — toată această recuzită care capătă un fel de existenţă de sine stătătoare, predestinată, apăsătoare, ţine de o modalitate care îmi pare vetustă. Sau decorul de inspiraţie oarecum expresionistă, menit să sugereze prin unicitatea sa statică însingurarea, pustiul — dar care mi se pare lipsit de respiraţie.

IUL. M.: Ne despărţim din nou. Atmosfera este impecabilă. Compoziţia cadrului, lumina, mişcarea aparatului, interpretarea sînt în acelaşi ton. Mult influenţat de clasicismul rus, după cum am mai spus. Ceea ce la tema propusă este foarte bine şi natural. Eu nu pot să-mi imaginez cum ar fi trebuit să facă «altfel» acest film.

VAL. S.: Decorul static şi sumar face parte într-adevăr din stilul regizorului — şi în «Canalul» şi în «Cenuşa» — dar acolo el avea şi atmosferă. Aici mi se pare amorf.

IUL. M.: Altceva însă i se poate reproşa într-adevăr lui Wajda. Nu o incertitudine stilistică, nici exprimarea formală, cu atît mai puţin deci spaţiul ambiant sau desfăşurarea montajului exterior şi interior, ci înlănţuirea ex-abrupto a unor acţiuni, de cîteva ori chiar prejudiciind dramaturgia. Este cazul uciderii copilului sau a transformării neprevăzute a lui Serghei spre finalul filmului.

VAL. S.: Dar sînt multe momente din acestea, care întrerup fluidul dramatic. Salturile mari din starea personajelor, ciocnirile, izbucnirile violente — cînd femeia se hotărăşte de pildă prima dată să ucidă, sau mai tîrziu coşmarurile ei — mi se par ilustrate primitiv, pentru că genul de dramaturgie practicat pînă la acest film de regizor, pe teme contemporane, era altul. Cred că acel dépouillement despre care vorbeai — şi care cred că e real: practicarea unei dramaturgii mai nete, mai directe — s-a produs în acest film cu preţul unor fracturi, a unei aridităţi care face filmul mai puţin elocvent. De altfel filmul e mai vechi, făcut cu 4 ani înainte de «Cenuşa». Dacă totuşi în privinţa decorului, a ambianţei, a atmosferei, poate că ai dreptate într-o măsură, fiindcă se simt uneori intenţiile regizorului, prin factura decorului şi în cîteva scene oarecare atmosferă: iarna aceea, cînd copilul suferă accidentul, imaginea de ansamblu a caselor de lemn siberiene, cu biserica rusească în fundal, apoi finalul în care se reuşeşte crearea unei atmosfere terifiante din exilul siberian, într-o secvenţă inedită, în care reînvie ceva din dramatismul sau mai degrabă din respiraţia tragică a regizorului — în fine, dacă în celelalte elemente întîlnim intenţii şi chiar reuşite, în privinţa interpretării, esenţială cred într-un subiect ca acesta, nu-l mai simt de loc pe regizor. Actorii joacă sincopat, îngroşat...

IULIAN MIHU: Subscriu la ce spui, dar numai referitor la interpretarea actorului Oliver Marković şi a tinerei din epilog, care nu au fost îndeajuns de bine ancoraţi în tonul general. În general, interpreţii au însă un joc întins, aerat; obiectele, costumul, mişcarea uşor mecanizată, dau detaliului un aspect direct generalizator. Peste tot te loveşte sensul nud şi precis. Cu toate observaţiile făcute, eu cred că filmul «Lady Macbeth în Siberia» rămîne impresionant prin luciditatea, causticitatea şi sensul său critic major. Este surprinzătoare preocuparea regizorului pentru medii atît de diferite (rară la cineaştii moderni), dar eu văd în asta nu un defect, ci o calitate. Degradarea umană, obtuzitatea şi primitivismul eroilor au fost desenate de un creator fin, dibaci şi profund. Mă face să mă gîndesc la «Puterea întunericului» sau «Wozek...»

VALERIAN SAVA: «Mă face să mă gîndesc» e bine spus. Sînt de acord.

Dificultatea raporturilor umane și nevoia de înțelegere între toți oamenii îmi par a fi cele mai frumoase teme pe care le poate trata un cineast.

Wajda

S-a născut la 6 martie 1926, la Suwalki. În timpul războiului a fost ucenic lăcătuș; în orele libere dădea o mînă de ajutor unor pictori care zugrăveau icoane în biserici. După război și-a completat studiile și s-a înscris la Academia de Belle Arte din Cracovia. A trecut apoi la Institutul de Cinematografie din Lodz, pe care l-a absolvit în 1952. În 1953 face asistență de regie la filmul **Cei cinci de pe strada Barska** de Alexander Ford.

1955 — debutează cu **Generație**, inspirat după romanul «Lumină în întuneric» de Bohdan Czeszko, descriind anii sumbri ai ocupației fasciste.

1957 — **Canalul**, premiat în același an la Cannes, a adus pe ecran impresionantul moment al răscoalei varșoviene din 1944.

1958 — **Cenușă și diamant** — epilog tragic al celui de al doilea război mondial — este una din realizările cele mai de seamă ale cinematografiei poloneze postbelice (Premiul criticii internaționale la Veneția — 1959).

1959 — **Lotna**, un film simbolic, evocînd invazia hitleristă din anul 1939.

1960 — **Vrăjitorii nevinovați**, inspirat din problematica noii generații.

1961 — **Samson**, o adaptare modernă a legendei biblice.

1961 — **Lady Macbeth în Siberia.**

1962 — scheciul **Dragostea la 20 de ani** face parte dintr-o coproducție unde Wajda semnează alături de Truffaut, Rossellini, Ishihara și Ophüls.

1965 — **Cenușa**, recent prezentat pe ecranele noastre.

Era un plan mai vechi de-al meu să adaptez nuvela scriitorului rus Nikolai Leskov. N-am urmărit totuși să redau atmosfera rusească, ci mai degrabă să mă apropii de Shakespeare.

Wajda



STOP CADRU pe secvența crimei

Acest poem tragic al lui Wajda reamintește prin multe procedee de «Coloanele vii» al lui Baudelaire, «de acele confuze cuvinte — pădure de simboluri» cu care spațiul ne tentează — și prin care ne transmite mesajul său. Într-o țesătură strînsă de raporturi între personaje și spațiu, dintre oameni și obiectele care-i înconjoară, Wajda caută și găsește acele «corespunderi» între adevărul psihologic și spațiul fizic.

Se stabilește astfel între personaje și decor un flux de inducție a stărilor, în ambele sensuri, un flux continuu, ce trece din oameni în spațiu și se întoarce psihologic mai încărcat. Ca și cum obiectele și spațiul ar avea o ciudată capacitate de a prevedea, de a anticipa mutațiile psihologice.

Personajele capătă astfel determinări vizuale, prin decor și obiecte, determinări care-i însoțesc pretutindeni, le fac cunoscută prezența și starea psihică și dispar o dată cu ele. Aceste leit-motive vizuale, prezența obiectelor sau a decorurilor printr-o anumită insistență și repetare, printr-o plasare mai mult sau mai puțin accentuată în contextul dramatic, capătă la Wajda o funcție poetică.

Să analizăm secvența asasinării lui Zinovi, soțul Caterinei. A doua crimă. Aici personajul activ, care impulsionează drama, este femeia. Secvența începe în camera ei. Camera este cunoscută de la începutul filmului. Ne-a fost descrisă prin acele panoramice lungi, de atmosferă, care urmăreau plimbările zadarnice ale Caterinei. Obiectele din cameră sînt de asemenea cunoscute. Intrat pe neașteptate în cameră, deși rămas cîteva clipe fără Caterina, Zinovi nu e singur. Camera o reprezintă pe Caterina. Este ea însăși. Din această cameră, cu ceasul rotund agățat la capătul patului, al cărui tic-tac insistent îi lăsase indiferenți pe Serghei și Caterina, avem certitudinea că Zinovi nu va mai putea ieși viu.

Dacă am pătruns jocul lui Wajda, știm că crima se poate întîmpla numai aici și că obiectele din acest spațiu vor participa într-un fel sau altul la moarte. Crima s-ar fi putut înfăptui și altundeva. Mai puțin violent și fățiș. Poate chiar mai prudent. Dar Caterina o provoacă aici cu un fel de voluptate, o consumă chiar în această cameră de care este atît de legată. Lovitura de grație o va da tot Caterina, cu lampa grea de bronz, aceeași lampă pe care Serghei a stins-o în prima lor noapte de dragoste.

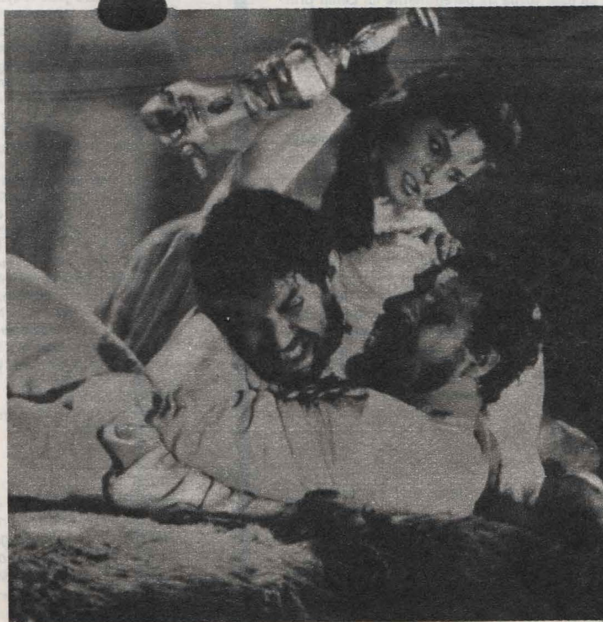
De altfel, această dublă utilizare a obiectelor, ca și cum acestea ar conține în ele însele principii contradictorii, este un alt procedeu folosit de Wajda: cu legătura pe care Serghei o lasă în așternut, Zinovi va încerca s-o strîngă de gît pe Caterina pentru a afla de la ea adevărul.

În toată această secvență, Serghei este cel antrenat de Caterina la crimă. Se petrece însă pe nesimțite un transfer de voință de la unul la celălalt. De la acest al doilea omor, Serghei va fi acela care va prelua inițiativa. Există însă o anumită fază a acestei întreceri în care cei doi acționează împreună. Scena se petrece după uciderea lui Zinovi, cînd Serghei coboară încet, purtîndu-l în spate pe mort, treptele de lemn ale scării de la camera Caterinei. Este aceeași scară pe care, de mai multe ori de la începutul filmului, am văzut-o urcînd sau coborînd pe Caterina. Serghei și Zinovi alcătuiesc parcă o ființă unică, singura definire a raportului dintre cei doi fiind doar sensul mișcării lui Serghei. Eroii sînt filmați printre treptele de lemn, subliniindu-se relația dramatică consumată între cei doi. Dar se sugerează totodată că poziția lui Serghei s-ar putea schimba cu a celuilalt. Ca și cum Serghei și-ar purta pe umeri propria lui imagine răsturnată. Din acest moment, Serghei devine părtaș la crimă. Inițiativa nu mai este numai a Caterinei și decorul cu elementele sale subliniază această mutație. Zinovi va fi îngropat în țarcul porcilor de către Serghei. Și astfel crima, începută prin voința Caterinei, comisă în spațiul ei definitoriu — camera — este desăvîrșită de Serghei în decorul care prin asociație îl reprezintă pe el însuși.

De altfel Wajda însuși, pentru a sublinia această legătură strînsă dintre spațiu, obiect și personaje, introduce în film povestea unui vis în care în mod necesar obiectele-simbol se cer explicate.

Problema este dacă nu cumva prin acest procedeu ne pierdem împreună cu Wajda în «pădurea de simboluri» din dorința excesivă de abstractizare și de esențializare, povestea pierzîndu-și din adevărul psihologic și schematizîndu-se, devenind excesiv de cerebrală în ciuda imensului său bagaj potențial de pasiune omenească.

Radu GABREA



CRONICA

ISTORIE ȘI PERSONALITATE

de Rodica ALDULESCU

Coproducția sovieto-polonă semnată de Serghei Iutkevici vine să se adauge marelui număr de filme artistice și documentare închinate personalității lui Vladimir Ilici Lenin.

Dacă pînă acum, filmele se ocupau mai ales de viața și activitatea lui Vladimir Ilici raportată la scara social-istorică, realizatorii filmului «Lenin în Polonia» își propun abordarea din interior a acestei personalități, nu prin obișnuitele mijloace expresive, ci prin căutarea unui sistem de referințe psihologice.

Lenin nu ne apare nici în focul revoluției, nici în timpul elaborării principalelor sale teze. El apare însă și aici ca un om cu un crez politic profund fundamentat și foarte uman, precedînd în intuiție psihologică și în luciditate, pe ceilalți oameni. Tocmai acest lucru îi apropie definitiv de ei, în înțelegere și în afecțiune.

Arestat de către autoritățile poloneze, Vladimir Ilici își rememorează în închisoare perioada de viață petrecută în Polonia. Între pereții goi ai celulei pătrunde dintr-o dată, pe firul arbitrar al amintirilor, lumea de afară. O dată cu ea pătrund și evenimentele politice și sociale cele mai grave, și figurile îndrăgite ale tovarășilor de luptă, și viața de zi cu zi a familiei sale. Procedînd la analiza mai atentă a substanței filmului, urmărind intenționalitatea autorilor, s-ar putea distinge mai multe capitole. Astfel, «Lenin în Polonia» ar deveni pe rînd «Lenin în închisoare», «Lenin stînd de vorbă cu oamenii», «Lenin lucrînd» și așa mai departe. Desigur că aceasta creează riscul unui ilustrativism, dar ceea ce unește într-un tot unitar, motivat psihologic, aceste fragmente — este fluidul gîndirii leniniste, luciditatea, siguranța cu care se adaptează ea împrejurărilor, explicația logică și înțelegerea emoțională. În fața suferințelor sau bucuriilor omenești, Lenin știe că numai cuvintele nu sînt suficiente. În Polonia, ca pretutindeni de altfel, el comunică cu oamenii în limbajul cel mai direct, acela al împărtășirii bucuriilor simple și adevărate, acela al contactului nemijlocit cu viața lor zilnică, cu necazurile și nădejdile lor.

Folosind monologul interior ca procedeu al comunicării gîndurilor eroului, regizorul Serghei Iutkevici a urmărit să coordoneze într-un singur flux de gîndire multiplele date ale conștiinței eroului. Aparatul de filmat se subordonează subiectivității eroului și astfel, ca spectatori, avem impresia că ceea ce vedem, auzim și simțim este ceea ce a auzit, văzut și simțit Lenin. Monologul își urmează o logică perfectă, deși aparent fragmentată. Flash-back-urile, alternînd cu momentele prezentului, refac printr-un montaj modern mecanismul gîndirii. Economia poate prea severă, cu care au fost selectate secvențele, servește totuși rotunjirii personalității eroului. Din acest punct de vedere, fiecare moment al filmului este semnificativ. Fie că este vorba de peregrinările lui Lenin prin orașele și satele cele mai depărtate, de contactul cu omul simplu, obișnuit sau de afecțiunea ce îl leagă de noii prieteni de aici, subiectivitatea narațiunii sau a analizei fac sensibilă optica eroului, modalitatea lui de a interpreta realitatea.

Această viziune, transmisă spectatorului cu toate mijloacele artistice proprii filmului, este întregită și de calitatea imaginii. Cadrele de o frumusețe clasică, prin modul cum folosesc procedeele picturale obișnuite, alternate cu compoziții și efecte elaborate cu rafinament cinematografic. Astfel, ca o prevestire a triumfului revoluției și gîndirii leniniste, peretele celulei din închisoare se transformă la un moment dat într-un cîmp de bătălie. Sau imaginile exaltînd frumusețea și permanența naturii devin, în asociație cu cuvintele lui Lenin, un înălțător simbol al puterii omului.

Interpretarea rolului principal se datorează actorului Maxim Ștrauh. Îmbinînd conștiinciozitatea cu care a căutat asemănarea fizică cu efortul intuirii permanente și redării cît mai fidele a unei expresivități nuanțate și a unei covîrșitoare personalități, Maxim Ștrauh reușește o creație remarcabilă, cu atît mai dificilă cu cît avea multe precedente de care trebuia să țină seama și pe care trebuia să nu le reediteze.

LENIN ÎN POLONIA, *o coproducție sovieto-polonă*
REGIA: Serghei Iutkevici
SCENARIUL: E. Gabrilovici, S. Iutkevici
IMAGINEA: Ian Liaskovski
MUZICA: A. Valiatinski
INTERPRETEAZĂ: Maxim Ștrauh, Anna Lisianskaia, Antonina Pavlîceva, Lona Kusmerskaia.
Film distins cu premiul pentru regie — Cannes 1966.

SCLAVIA SUBIECTELOR MARI

de Marius TEODORESCU

J. Cromwell, regizor al cărui nume nu ne spune astăzi nimic, a transpus pe ecran prin 1934 unul dintre cele mai renumite romane ale lui W. Somerset Maugham, «Sclavia umană» (sau «Robii», după titlul sub care a fost editat la noi în țară). Era un film în stilul anilor 30—40 ai cinematografiei americane. Dacă nu avea rigurozitatea narativă a lui John Ford sau precizia stilistică a unui William Wyler, dacă nu i se puteau găsi accente de critică socială (ca în «Sînt un evadat» sau «Fructele mîniei»), el avea totuși meritul de a fi evitat să se lase antrenat de torentul mare de producții standard, anonime și incolore, care ieșeau cu miile din studiourile californiene. Este drept că Bette Davis și Leslie Howard adăugau eroilor lui Maugham un apreciabil plus de adevăr și, pînă la urmă, filmul se contura ca o operă realistă.

Ca mai toate romanele lui Maugham, și «Robii» reprezintă un subiect bun pentru film. Cărțile romancierului englez oferă întotdeauna o înlănțuire abilă de acțiuni, momente melodramatice destule, un cadru adesea exotic, prin localizarea de preferință în Asia sau plasarea în eleganța desuetă de la sfîrșitul secolului XIX. Ca și «Îngerul albastru» ori «Quo Vadis?», «Contele de Monte Cristo» sau «Ben Hur», subiectul «Robilor» cunoaște o nouă întruchipare.

Dar Ken Hughes și scenaristul său Bryan Forbes (numele acestuia ne este cunoscut — el este regizorul filmului «Camera în formă de L» și unul din interpreții «Inspectorului de poliție») nu s-au dovedit cine știe ce inspirați nici în alcătuirea dramaturgiei (care nu-și acoperă nici o clipă schelăria) și nici în alegerea distribuției.

Elementul principal al povestirii este dragostea lui Phil pentru Mildred, o dragoste care seamănă grozav cu un apartament unde ești ferit de ploi și unde te poti retrage mulțumit si fără gînduri. Dragostea scriitoarei pentru Philip nu e nici ea mai puțin domestică și «mic burgheză».

S-ar părea uneori că filmul lui Ken Hughes țintește să atace pieziș conformismul sentimentelor și anchilozele specific britanice — dar autorii trec cu seninătate pe lîngă orice urmă de intenție socială, preocupați exclusiv de buna funcționare a mașinăriei subiectului care acționează în doi timpi: Phil este preocupat de Mildred, cade la examene; cînd se despart și reușește un timp s-o uite, își trece examenele.

Ambianța în care este încadrată nefericita poveste de dragoste rămîne vagă. Reconstituirea Angliei edwardiene, reînviată pentru ecran parcă de dragul unor străzi cu pitoresc «fin du siècle», este prea vizibilă. Bazat pe trimiterile în epocă numai prin scenografie, filmul etalează un supărător convenționalism accentuat și o imagine în care nu apare nicicînd vreo notă personală.

Orice remake are de înfruntat amintirea primei versiuni. Lawrence Harvey va fi inevitabil confruntat cu Leslie Howard, datorită jocului său nuanțat și subtil. Reținerea lui L. Harvey se învecinează uneori cu superficialitatea. Lansat ca actor de film de Renato Castellani în «Romeo si Julieta». L. Harvey a fost definitiv impus de către Jack Clayton cu «Drumul spre înalta societate». Dar acolo, Joe Lampton, însetatul de parvenire, avea o identitate precisă, originea socială, caracterul, reacțiile sale, totul se înscria într-un perimetru bine luminat de o intenție artistică. În «Robii», întruchiparea lui Philip este imprecisă, nu convinge pe nimeni nici de profunzimea sentimentelor față de Mildred și nici de complexul psihic pe care i l-a format deficiența fizică. Gheata ortopedică și rarele referiri la piciorul mai scurt sînt pur accidentale sau neîndemînatece puncte de pornire pentru exploziile de furie ale lui Mildred și împingerea unor secvențe către un dramatism care rămîne artificial.

Kim Novak este robustă și sănătoasă chiar și în clipele de agonie de la spital. Machiajul a făcut tot ce a putut ca să ne convingă că Mildred a ajuns o biată epavă și că moartea apropiată i-a distrus frumusețea. Numai că machiajul rămîne doar machiaj, adică pictură facială, ca la teatru, cînd lumina prea puternică dezvăluie grima și fardul. Kim Novak joacă agonia ca o mediocră studentă de conservator, lipsa de invenție a regizorului și a actriței căutîndu-și salvarea în clișee obosite.

În rolul Mildred, Kim Novak nu aduce decît ușoara notă de vulgaritate. În comparatie cu Bette Davis, ea este mai aproape de frumusețea anonimă a cover-girls-urilor; îi lipsește personalitatea artistică și fascinația pe care o emana Bette Davis cu fiecare gest, cu fiecare privire și care justificau acea atracție împotriva căreia Phil era dezarmat.

Odată în plus s-a dovedit că subiectul nu este totul într-un film și nici vedetele.

R O B I I, *o producție a studiourilor engleze, după romanul lui Somerset Maugham*
REGIA: Kenneth Hughes
SCENARIUL: Bryan Forbes
IMAGINEA: Oswald Morris
MUZICA: Ron Goodwin
INTERPRETEAZĂ: Laurence Harvey, Kim Novac, Robert Morley, Siobhan McKenna, Roger Livesey.

GUSTUL PENTRU PITORESC

de Mihai LUPU

Faima actorului a precedat de departe prima lui apariție pe ecranele noastre. Orice cinefil care se respectă știe dinainte că Eddie Constantine încarnează cu predilecție — într-o sumedenie de filme zise de «serie neagră» — un tip al acțiunii imediate, curajos și infailibil, indiferent dacă îl cheamă Lemmy Caution sau altfel. El și-a cîștigat renumele grație siguranței fără greș cu care se avîntă în situațiile cele mai încîlcite, cele mai riscante, aruncîndu-se imperturbabil în aventuri primejdioase, împărțind cu dezinvoltură sau pumni sau focuri de armă, după cum o cer împrejurările, și scăpînd mereu nevătămat cu galoane noi adăugate abilității și bravurii sale (nu o dată gratuite).

Confruntată cu «portretul-robot» alcătuit din informații, comentarii și fotografii disparate, imaginea actorului, cel puțin cea pe care ne-o oferă «Succes, Charlie!» (film datînd din 1962) îi confirmă notorietatea, dar o și nuanțează. Charlie al lui Eddie Constantine (într-adevăr «al lui», pentru că protagonistul a fost și producătorul filmului, regia fiind semnată de un cineast aflat atunci la debut: Jean-Louis Richard) nu-i pur și simplu un profesionist al aventurii, un «magnific» mercenar, gata să întreprindă cu zîmbetul pe buze orice îi pretinde cel care-l angajează. Singuratec și oarecum trist, obosit, totuși nu mai puțin tenace în atingerea țelului urmărit, eroul filmului e un justițiar. Această amprentă înnobilează personajul, îl scoate din circuitul facilității, al demonstrațiilor atletico-pugilistice făcute de dragul spectaculosului în sine, conferindu-i o aură poetică, un nimb meditativ.

Marcat de o veche suferință, descifrabilă fără echivoc în expresia puțin absentă a privirilor întoarse către sine, dar și de o veche și dreaptă ură fulgerînd amenințător cînd și cînd, Charlie sosește în Grecia pe urmele unui criminal de război nazist, un medic-călău care folosea drept cobai prizonierii din lagăr. Însemnînd mai mult decît o răzbunare personală — datoria de onoare în numele prieteniei îi dă eroului impulsul principal — căutarea fostului emul al lui Eichmann dă o miză majoră aventurii și-i amplifică semnificațiile în lumina actualității. Din acest punct de vedere excelează ultima parte a filmului, cea mai reușită, atît sub raportul ritmului și al gradării suspense-ului, cît și datorită tensiunii acute și a unei fatalități implacabile care planează asupra confruntării directe a eroului cu hitleristul ascuns sub identitatea pașnică și inofensivă a unui arheolog. Și dacă soluția din deznodămînt este evident contestabilă (pedepsirea foștilor criminali fasciști nu poate fi acceptată ca un act individualist de dreptate), în schimb filmul are meritul de a dezvălui ceva din legăturile clandestine încă periculoase pe care continuă să le dețină naziștii. După un prolog antrenant, partea expozitivă se prelungește mult prea mult, astfel încît acțiunea demarează relativ lent. O insistență căutată în acumularea dramatismului frînează parțial interesul. Foarte lungă și mai cu seamă banală, paranteza sentimentală dăunează unității de structură și de ritm a filmului. Se întrevede aci un gust dubios pentru pitorescul turistic (peisajul ars de lumină și de soare al Greciei, alternare de vestigii antice și de elemente moderne, e speculat fără măsură) și o destul de transparentă și, la urma urmei, inutilă concesie făcută criteriilor succesului comercial.

Rămîne totuși satisfacția de loc neglijabilă a primei întîlniri cu o vedetă de mare circulație într-un film care izbutește totuși să iasă, parțial, din ramele convenționale ale producțiilor de serie.

SUCCES, CHARLIE! — *o producție a studiourilor franceze*
REGIA: Jean-Louis Richard
SCENARIUL: J.L. Richard, Jacques Houbard
IMAGINEA: Michel Kelber
INTERPRETEAZĂ: Eddie Constantine, Albert Préjean, Robert Moor, Carla Marlier, Claude Vernier, Yvon Lec, Titos Vandis.

UNDE ESTE RANGHEL VÎLCEANOV?

de Dinu KIVU

Ranghel Vîlceanov este departe de a fi un nume oarecare. «Soare și umbră» și «Voci în insulă» anunțau nu numai o promisiune regizorală, dar și o personalitate artistică, chiar dacă nu definitiv formată. Așteptam deci ultimul lui film cu legitim interes: din declarații anterioare reieșea că ar fi un film destinat problemelor etice ale tinerei generații — un motiv în plus de curiozitate.

Și într-adevăr, «Lupoaica» este un film de tineret. «Lupoaica» este porecla unei fete de o frumusețe stranie (excelent interpretată de Ilka Zafirova), evident inteligentă, surprinsă la o vîrstă încă adolescentină în relații dubioase, promiscue. Trecută prin cîteva școli de corecție, ajunge în sfîrșit la un «liceu de reeducare prin muncă» — punct din care începe povestea relatată pe ecran. Premisele sînt tentante, lăsîndu-ne să întrezărim un film mare: «Lupoaica» — aflăm chiar din prima discuție cu viitorul ei pedagog — este victima unor concepții insalubre. A crescut într-un mediu familial dezonorant, care a determinat în ea reacții neconformiste, ale căror urmări nu le putea bănui. Dar acestea sînt doar premisele, căci mai departe — și acesta este filmul propriu-zis — urmează un foarte banal și clasic proces de reeducare pedagogică, într-un tot atît de clasic stil Makarenko. «Lupoaica», față în față cu un pedagog care nu îi dă palme și îi vorbește frumos, «o înțelege», se transformă în miel. Nu lipsește din această istorie nici unul din poncifele moralizatoare ale literaturii arhicunoscute: nici drama pedagogului care se dedică atît de mult muncii sale, încît ajunge la acute neînțelegeri conjugale (motiv expediat superficial undeva, la periferia filmului), nici acuzația insidioasă de legături sentimentale între pedagog și eleva sa, nici un al doilea pedagog animat de alte principii, nu tocmai juste și, în primul rînd, măcinat de invidie, nici... și lista ar mai putea continua. Schematismul acestor situații este atît de evident, încît la început ai vaga senzație de parodie. Căci cu altceva poți să crezi cînd ți se prezintă o colonie de reeducare pavoazată cu lozinci absurde, ca într-un roman de Ilf și Petrov, gen «Cine nu fură, este un om al viitorului» sau «Prin autoservire — la desființarea hoției» și cînd prin curte se perindă în pas alergător șiruri de fete cîntînd marșuri educative? Din păcate, nu este cîtuși de puțin o parodie, lucrurile sînt luate în serios și ridicate la rang exemplar.

Unde este atunci adevăratul Vîlceanov? Cîteva secvențe, luate în sine, dovedesc totuși talentul indiscutabil al acestui regizor. Scena întîlnirii dintre «Lupoaica» și iubitul ei (altfel un personaj inexplicabil, repede abandonat) are farmecul și sinceritatea care abundau în «Soare și umbră»; «Lupoaica» cîntînd (într-un cerc incredibil de «vicioși») este o ipostază tulburătoare, dominată de nostalgii și elanuri juvenile; o secvență magistrală sub raport emoțional este cea în care prietena «Lupoaicei» (poate singurul personaj veridic al filmului) îndură supliciul șocolatei.

Aceste cîteva abilități regizorale, împreună cu imaginea sensibilă și corectă, ca și interpretarea în general ireproșabilă, salvează de la fadul absolut un scenariu stereotip.

LUPOAICA, *o producție a studiourilor din R.P. Bulgaria*
REGIA: Ranghel Vîlceanov
SCENARIUL: H. Oliver
IMAGINEA: D. Kolarov
MUZICA: V. Kazandjev
INTERPRETEAZĂ: Ilka Zafirova, G. Kaloiancev, N. Șopov.

UN ADEVĂRAT DE SICA?

de Savel ȘTIOPUL

Marea Sophia (înțeleapta, deci!), marele De Sica și, bineînțeles, prietenul său Zavattini, Eduardo de Filippo în subsidiar și marele Carlo Ponti (banii înseamnă ceva în cinema, oricum) au deosebita plăcere să vă invite la acest film în care l-au asociat și pe Marcello Mastroianni.

Ne-am fi simțit excelent ca invitați ai cronicii mondene la această paradă, dacă nu am avea ingrata sarcină să investim cu titulatura de film italian această «căsătorie» epigonic — comercial și totodată nu știm de ce și peiorativ numită «în stil italian» și să-i facem cronica.

Sophia Loren, dacă avea dorința, putea să interpreteze pe vreo scenă oarecare rolul Filumenei Marturano, una din creațiile de frunte ale lui De Filippo, fără să fie nevoie pentru aceasta să se rateze un film și să se strice o piesă.

Pentru ca această minunată vedetă să fie bine servită, construcția dramatică — o versiune ironic-zîmbitoare însă a Norei Ibseniene — a fost dizolvată într-un convenționalism și un manierism de tip neorealist.

Aceasta antrenează într-un lanț al slăbiciunilor artiști care au adus o contribuție esențială în dezvoltarea artei cinematografice. Cu strîngere de inimă, abia detectăm slabe urme ale personalităților creatoare în ultimele producții ale casei Ponti, care ar fi «Sechestratul din Altona» și «Ciociara». Unde e însă Sophia Loren din «Aurul Neapolului», din «Boccaccio» regizat de același De Sica? Unde este acel cinematograf de artă, acea psihoză filmică, acea vizualizare exprimînd virtuțile hiperbolei specific cinematografice de care ne-au vorbit De Sica și Zavattini cu «Miracol la Milano» și unde e acel subtil și puternic Mastroianni din «Nopțile albe», «8 1/2» și «Divorț italian»?

Regretăm absența din această versiune a Filumenei, a poeziei lui De Sica, a umorului lui De Filippo, a tragismului lui Zavattini. Spectatorii primesc în schimb lacrimogenul melodramatismului, grotescul și penibilul unor situații care merg pînă la vulgar.

Farmecul comentariului liric specific lui De Sica-Zavattini e înlocuit cu notația realistă pitorească dar uneori, din păcate, deja văzută, uzată, neinteresantă.

Cu toate incursiunile în timp, narațiunea e greoaie, încărcată. Ceea ce rămîne o virtute a acestei pelicule e felul în care De Sica «vede» lumea cu ochiul cinematografic. Inteligența sa regizorală e la fel de activă, cineastul e prezent pentru felul în care «văzînd» lucrurile le conferă o valoare proprie stilului său regizoral nedezmințit. Iată o secvență care ne va rămîne mereu proaspătă în memorie: plecarea Filumenei în excursia spre hipodrom. De Sica, întocmai ca Antonioni, Bergman, Orson Welles, René Clair sau Jean Georgescu al nostru, «văd» lumea înconjurătoare într-un fel atît de propriu, încît viziunea lor se impune memoriei spectatorilor. Accentuez că, spre a nu se crede că aceste observații laudative la adresa regiei acestui film infirmă liniile de mai sus: o «văd», nu o «interpretează», nu o «recreează», nu o «inventează». Și astfel ajungem din nou în domeniul regretelor.

Desigur, intriga moștenită din piesa lui De Filippo, prezența unei vedete mari ca Sophia Loren, regia lui De Sica, prezența agreabilă a marelui Mastroianni, mai puțin decorurile și imaginea (convenționale, banale) fac ca acest spectacol cinematografic să fie vizionat totuși cu plăcere.

CĂSĂTORIE ÎN STIL ITALIAN, *o coproducție italo-franceză*
REGIA: Vittorio De Sica
SCENARIUL: Eduardo de Filippo, Renato Castellani
IMAGINEA: Roberto Gerardi
MUZICA: Armando Trovaioli
INTERPRETEAZĂ: Sophia Loren, Marcello Mastroianni

RACURSIURI

BUMERANGUL

o producție a studiourilor din R.P. Polonă
REGIA: Leon Jeannot
SCENARIUL: Jerzy Janicki Leon Jeannot
IMAGINEA: Tadeusz Wiezan
MUZICA: Wojciech Kilar
INTERPRETEAZĂ: Barbara Brylska, Holger Mählich, Zdzislaw Karczewski, Wladyslaw Krasnowiecki, Rudolf Ulrich.

O poveste dramatică, închinată dragostei la 20 de ani. Războiul văzut ca un simbolic bumerang, ca un obstacol în calea fericirii.

El și ea sînt: Kurt, un tînăr german și Ewa, o tînără poloneză. S-au întîlnit la Wroclaw și s-au îndrăgostit. Între ei intervin însă, mereu, fantomele războiului și atmosfera de suspiciune, de neîncredere pe care o creează tatăl fetei. Sînt amintiri grele care nu pot fi uitate de cei care au trăit în Polonia epoca războiului și a ocupației naziste. Kurt și Ewa nu vor să capituleze însă în fața obstacolelor care li se ivesc în cale. Pînă cînd totul se sfîrșește într-un tragic accident de automobil.

Povestea de dragoste este îmbrăcată în haină romantică. Sentimentul tainic al iubirii îi cuprinde treptat pe tineri, îi învăluie, îi cucerește. Nu lipsesc din film nici plimbările prin noapte, nici gingășia gestului cotidian, nici momentele de confesiune.

Kurt parcurge în film și o experiență de cunoaștere. Văzînd Auschwitz-ul, cunoscînd oamenii, în fiecare zi, pe stradă, la hotel, în plimbările făcute cu Ewa, el străbate drumul experienței și înțelegerii gîndurilor și atitudinii unui popor.

Regizorul Leon Jeannot se impune atenției prin siguranța cu care a știut să ducă la capăt narațiunea cinematografică. Filmul este sobru, are cursivitate, știe să pună în valoare problematica discutată. Regizorul a tins către un film modern, către o metaforă cinematografică concentrată.

Al. RACOVICEANU

BUCĂTĂREASA

o producție a studioului «Mosfilm»
REGIA: E. Keosaian
SCENARIUL: A. Safronov
IMAGINEA: F. Dobronravov
MUZICA: B. Mokrousov
INTERPRETEAZĂ: S. Svetlicinaia, L. Hitiaeva, G. Iumatov, L. Marcenko, I. Savkin, I. Ciurikova, K. Sorokin.

Un film care iese din comun. În aparență, o poveste unde nu se întîmplă nimic. O tînără bucătăreasă gătește pentru sătenii plecați la cîmp. Pe bărbații care își permit cu ea familiarități, îi repede. În special îl ține la distanță pe unul care pare că o iubește. La sfîrșitul filmului, fără explicații, ni se arată că și ea ține la el. Asta e tot. Pare nimic. In realitate avem aici lucruri emoționante, lucruri de dramă intimă și mai ales avem acea problemă interesantă între toate: problema falselor aparențe. Iată: această bucătăreasă care miroase a mîncare, cu șorțul murdar de toate sosurile, cu degete mereu ude de la spălatul vaselor, de la curățatul zarzavaturilor, de la ștersul mesei pline de resturi unsuroase revărsate din farfurii, această fată este de o grație, de o eleganță în mișcări, de o frumusețe coregrafică nespusă.

Și toate acestea sînt puțin față de o altă frumusețe. Această grațioasă fată în general tace. Și cînd tace, i se întipărește pe figură o expresie de demnitate, de voință tare de a-și apăra această demnitate. Obrazul ei frumos e totodată un peisaj moral, și o carte unde se citesc multe. Am văzut nenumărați mari actori de cinematograf care mă uimeau prin jocul lor de fizionomie. Cine oare este această actriță rusă obscură, care mi-a produs atîta încîntare? N-am mai întîlnit-o. Nu știu dacă minunea se va repeta. Stiu doar că se numește S. Svetlicinaia.

D.I. SUCHIANU

ÎMPĂRATUL CIOC-DE-STURZ

o producție a studiourilor DEFA-Berlin, după frații Grimm
REGIA: Walter Beck
SCENARIUL: Gunter Kaltofen, Walter Beck
IMAGINEA: Fritz Brix
MUZICA: Wolfgang Lesser
INTERPRETEAZĂ: Karin Ugowski, Manfred Krug, Martin Flörchinger, Evemaria Heyse, Helmut Schreiber, Gerd Schäffer.

M-am bucurat că unul din basmele care mi-a colorat copilăria a fost, cum se zice, transpus pe ecran de chiar cei în limba cărora fusese scris. Dar iată că imaginația mea de la 7—8 ani mi s-a părut superioară (să fie semn de trufie?) imaginației celor de la secția de tineret a studioului Defa, care nu au narat în filmul lor decît litera poveștii fraților Grimm, spiritul ei, adică asociațiile posibile, reverberația feerică, sugestiile plastice, lipsind aproape cu totul. Poate că autorii au dorit să dea subiectului un aer cotidian, realist, să facă din el un basm *plauzibil* — dar ce haz, ce farmec mai are un basm plauzibil?! În afara replicilor care aparțin fraților Grimm și care își păstrează savoarea, totul, decorul, mișcarea, costumația, sînt părăsite de acel duh al fanteziei și al imprevizibilului, cu excepția unui moment în care prințesa se oglindește în apă, chipul ei devenind hidos prin clătinarea planurilor lichide — efect într-adevăr imprevizibil, dar și complet distonant în context.

Mi-a părut rău, deci, că n-am putut găsi într-un film care are drept lege platitudinea și în care surprizele sînt doar gafe, vraja de demult a unui basm care, din fericire, va supraviețui în paginile sacre ale cărții.

Nina CASSIAN

DIMINEAȚA DEVREME

o producție a studioului «Maxim Gorki»
REGIA: Tatiana Lioznova
SCENARIUL: Vera Panova
IMAGINEA: Piotr Kataev
MUZICA: Mark Fradkin
INTERPRETEAZĂ: Nikolai Merzlikin, Nadia Nikitina.

Dacă în scenariul acestui film, extras probabil din vreo povestire a Verei Panova, se prea poate să fi existat anume comentarii literare menite să ne aducă aminte de cotidianul poetic și tragic al lui Cehov, aici, absența oricărui comentariu, mai exact a oricărei notații personale a regiei, operatoriei, muzicii, decorului, a oricărei poziții manifeste, ne face să suspinăm nostalgic după latura tragică care dădea atîta haz povestirilor lui Antoșa. Ceea ce mîhnește creionul nostru este acea corectitudine «sensibilă», acea caligrafie «la zi», după ultimele șabloane, acel aer de «deja văzut» care nu are nici măcar pecetea vreunui gust eclectic oarecare. Micuța Nadia, o fată oarecare, e crescută întîi de tatăl ei, un om oarecare, ceea ce nu ne miră, apoi acesta murind de cord, e crescută de fratele ei mult mai mare, un tînăr oarecare, are prieteni și rude oarecare, nici buni nici răi, ceea ce nu ne interesează în special, și după ce se căsătorește fratele — cum e și normal — fata se va logodi, desigur, cu un tînăr oarecare, ceea ce nu ne-a mirat prea mult.

Tonul general al povestirii și filmării (tradus excepțional de corect în griuri inexpresive și compoziții cît mai obișnuite — nu lipsește nici măcar planul general clasic din unghiul «păsării», nici cel din al «broaștei»), consună cu succes doar cu monotonia dialogului și zumzetul de musculițe al muzicii, izbutind să ne țină în acea stare de amorțeală care la unele viețuitoare se numește hibernare, menită în înțelepciunea firii să le ajute să treacă pe neobservate prin momente grele.

Savel ȘTIOPUL

RELAXEAZĂ-TE, DRAGĂ!

o coproducție franco-italiană
REGIA: Jean Boyer
SCENARIUL: Jean Bernard Luc, Jean Boyer
IMAGINEA: Robert LeFebvre
MUZICA: Guy Magenta
INTERPRETEAZĂ: Fernandel, Sandra Milo, Jean-Pierre Marielle, Yvonne Clech, Jean Lefebvre.

Un film cu Fernandel rămîne totdeauna un film cu Fernandel. Treizeci și cinci de ani de carieră cinematografică, peste o sută treizeci de roluri principale, talentul și surîsul său cu dinți cabalini i-au statornicit demult celebritatea.

În diferite ipostaze El este întotdeauna timidul care-și travestește candoarea prin ostentație, care ascunde un fior de ingenuă umanitate sub stîngăcii agresive. Fernandel a devenit aproape un erou de serial, de serial disparat în care întîlnești alte întîmplări, alte personaje, dar în care întotdeauna îl urmărești pe El.

De data asta Fernandel este un soț ideal, prea ideal însă după nouă ani de căsnicie pentru a fi crezut chiar de propria-i nevastă care hotărăște să-și lămurească nedumeririle consultînd un medic psihanalist. De aici comedia ia drumul zecilor de scenarii și piese bulevardiere care au parodiat în anii de după război efectele ambigue ale tratamentului psihanaliștilor.

Fernandel și Sandra Milo alcătuiesc un duo spiritual și adresează spectatorului, cu succes, imperativul conținut în titlu: «Relaxează-te, dragă!»

Adina DARIAN

„BUCUREŞTIUL VĂZUT DE..."

Buftea, platoul 3, prima zi de filmare la «Reîntoarcerea». «Reîntoarcerea» sau. poate, «Fantezie de iarnă». «Fantezie de iarnă», sau «Bucureştiul văzut de Mihai Iacob». Titlul nu este încă fixat, dar e cert că filmul care abia a început este un capitol din cele trei care alcătuiesc împreună lung metrajul numit «Bucureştiul vazut de...» (de Mihai Iacob, de Ion Popescu-Gopo, de Horea Popescu). Va fi un film care — aşa cum spune Mihai Iacob — va privi prin trei prisme existenţa umană într-un oraş numit Bucureşti. Capitolul realizat de Horea Popescu se va desfăşura în lumea tineretului, cel făcut de Iacob — în cea a maturilor şi, în sfîrşit, capitolul lui Gopo va încheia ciclul cu bătrîneţea. Îl întreb pe Mihai Iacob ce legătură există între tematica filmului şi titlul său: «Bucureştiul văzut de...»

MIHAI IACOB:

«Sper ca toată lumea să înţeleagă că nu e vorba despre un film care să refacă geografia Bucureştiului, ci de o interpretare a oraşului, din punctul de vedere al vieţii lui şi al destinelor omeneşti. De aceea se cheamă «Bucureştiul văzut de...» Oraşul are aici o funcţie dramatică. Oraşul se interpune între oamenii care se caută, care merg unul spre altul, oraşul îi apropie sau îi desparte».

Fiecare dintre cele trei capitole — care nu se leagă între ele decît tematic — va avea o durată medie de 30 de minute. Nu ştiu celelalte două, dar filmul lui Iacob se petrece într-o noapte de Anul Nou şi are numai doi eroi: un bărbat şi o femeie. Un bărbat nehotărît, singur, fără vocaţia singurătăţii, în căutarea echilibrului şi care se întoarce, sau vrea să se întoarcă, într-o existenţă pe care tot el a părăsit-o. Lîngă o femeie cu care tot el a decis că nu mai poate comunica. Femeia este interpretată de Dana Comnea. Bărbatul de pictorul Ion Pacea. Îl întreb pe Mihai Iacob de ce a recurs la un neprofesionist.

MIHAI IACOB:

«Tocmai pentru că nu e profesionist şi sper să nu «joace». În afară de asta, Pacea corespunde perfect personajului, ca fizionomie şi preocupări, are un cap deosebit de expresiv, şi o degajare firească foarte preţioasă în orice film, dar mai ales în acesta».

Prima zi de filmare nu este cea mai potrivită zi pentru discuţii, întrebări, interviuri. Oamenii sînt concentraţi, încordaţi ca alergătorii la start. Iacob e absorbit cu totul, aproape obsedat de amănuntul autentic. Decorul în care se filmează — realizat de Rodica Bogos — şi care reprezintă casa celor doi eroi, frapează tocmai prin autenticitate. Un amestec de mobilă stil, modernă şi mobilă veche fără stil, alungă ideea de decor şi creează o senzaţie de cameră locuită din care tocmai a ieşit cineva, o senzaţie de casă adevărată în care obiectele sînt funcţionale, nu decorative. Dar



Bucureştiul văzut de Mihai Iacob, filmat de Ovidiu Gologan...

...interpretat de Dana Comnea şi pictorul Ion Pacea.



asta nu împiedică să se descopere amănunte de importanță capitală cum ar fi locul unui vas, al unui tablou, al unei fructiere. Acel «să nu joace» referitor la Pacea și care i se pretinde tot timpul și Danei Comnea, devine, extins asupra obiectelor, «să nu fie aranjate ca în filme, ci ca într-o casă de oameni».

Îl întreb pe Ion Pacea dacă aparatul de filmat nu-l inhibă. Îmi răspunde că nu.

ION PACEA:

«Cred că tot ce trebuie să fac este să nu mă gîndesc decît la acțiunea pe care o am de îndeplinit. Să fiu cu adevărat prezent în timp ce o îndeplinesc. Aparatul de filmat nu mă interesează».

Aparatul de filmat nu-l interesează, în schimb personajul îl absoarbe într-atît încît nici nu poate vorbi despre el. Mi-l descrie așa cum mi l-a descris și Iacob, așa cum îl știu și din scenariu, dar nu-l comentează nicicum, și mai ales nu spune «aș vrea să-l fac așa, sau așa». De cum se află în cadru însă îl redă perfect, ca un fel de demonstrație practică, fără vorbe, a înțelegerii.

Dana Comnea spune despre personajul ei că este un fel de Penelopă modernă și cred că e foarte aproape de adevăr, dar ca și Ion Pacea, mai multe nu spune. Cînd i se aduce însă rochia de seară — pe care eroina o va purta în noaptea de revelion, o rochie vineție, metalică, Dana Comnea spune:

DANA COMNEA:

«Se potrivește foarte bine unei femei ca ea, puțin blindată, puțin ascunsă în nefericirea ei ca într-o coajă...»

Dintre toți însă, operatorul filmului, Ovidiu Gologan, este cel mai tăcut.

OVIDIU GOLOGAN:

«Nu am ce spune despre un film care abia începe. Să-l vedem gata».

Rămîne tot Iacob, care în timp ce se pune lumina și după ce toate amănuntele de decoruri sînt la locul lor, mai poate fi stîrnit cu o întrebare. Vreau să știu de ce spunea: «Mai ales la un film ca acesta totul trebuie să fie autentic» și vreau să știu dacă încordarea, trepidația în care lucrează azi, îi este caracteristică, sau e legată în mod special de acest film.

MIHAI IACOB:

«E un film care mă preocupă și mă îngrijorează mai mult decît altele. Poate pentru că e scurt, și genul scurt are niște legi numai ale lui. Prin forța lucrurilor, la un scurt metraj povestea este mai strînsă, mai puțin dezvoltată dramaturgic și numai în final există un șoc care aruncă o lumină cu totul nouă asupra întregului film. Totul trebuie concentrat la esență, timpul nu permite înflorituri de o parte și de alta a acțiunii, imaginea trebuie să fie concisă, elocventă, limpede, convingătoare... Pe de altă parte, este primul film contemporan pe care îl încerc. E drept că am mai făcut asemenea filme, dar de altă factură. Și «Străinul», și «Dincolo de brazi» erau filme de amplitudine tinzînd spre frescă, în timp ce aici am două personaje și o jumătate de oră. Tot ce pot să spun azi este că voi încerca cu ajutorul și talentul colaboratorului meu Ovidiu Gologan să exploatez grafica de alb-negru a iernii, că voi încerca un montaj eliptic, de șoc, că vor fi unele filmări de noapte foarte dificile, cu randament mic și eforturi mari și că, din toate punctele de vedere, filmul ăsta reprezintă pentru mine o experiență cu totul nouă».

NOUĂ ORE

Experiența a început între orele 10 dimineața și 7 seara. 9 ore, platoul nr. 3 a fost un fel de scenă pe care se desfășurau paralel două spectacole. Spectacolul obișnuit al oricărui început de filmare și altul, la care n-am asistat pînă acum, al formării și sudării unei echipe noi. 9 ore s-au creat și au intrat în funcțiune legăturile acelea tainice între regizor și operator, operator și cameraman, actori și regizor, actori și operator. În prima fază echipa devine un tot, o singură ființă cu ochi mulți și cu o singură undă de emisie-recepție. Toată lumea începe să observe cam în același timp un defect, ceva care nu merge sau se cere corectat. Hortensia Georgescu — care a creat costumele filmului — observă aproape în același timp cu Mihai Iacob coafura puțin prea aranjată a Danei Comnea. Niște pete de pe ușa liftului atrag simultan atenția regizorului, a regizorului-secund Ion Năstase și a cameramanului Vasile Oglindă. Actorii se preocupă de felul în care le cade lumina pe obraz, machieuza descoperă un reflex venit de cine știe unde și care face să strălucească lemnul ușii etc. E o atenție colectivă, care începe să se distribuie, cu timpul, pe sectoare. Atunci, regizorul secund cheamă actorii la cadru, amintește Danei Comnea o poziție a capului sau a mîinii, Mihai Iacob se ocupă numai de indicații regizorale. Ovidiu Gologan, numai de compoziția cadrului și felul în care este el luminat, cameramanul, numai de ceea ce se întîmplă în cadru, actorii de acțiunea pe care o au de îndeplinit în fața aparatului.

PE URMĂ VINE UN MOMENT DE PAUZĂ

Pe urmă, ca o respirație, vine un moment de pauză în care Mihai Iacob are timp să-i placă cum nu joacă Ion Pacea, în care regizorul secund Ion Năstase îl descoperă pe Gologan, cu care nu a lucrat pînă acum (descoperă pasiunea cu care Ovidiu Gologan construiește lumina unui cadru, felul în care zîmbește cînd un reflector îi dezvăluie un efect neașteptat, felul în care se neliniștește cînd de undeva a apărut o umbră nedorită etc.). Pe urmă, fiecare uită din nou de fiecare, și din nou, nu mai contează decît cadrul, distanța pînă la prim-planul actorului, diafragma, cum privește Dana Comnea atunci cînd deschizînd ușa își descoperă în prag soțul, cum îi suportă Ion Pacea privirea, cum, de fapt, scenariul lui Mihai Iacob devine filmul lui Mihai Iacob, cu imaginea lui Ovidiu Gologan, în decorul Rodicăi Bogos, cu costumele Hortensiei Georgescu, cu machiajul Rozaliei Barta, jucat de Dana Comnea și Ion Pacea. Felul în care, deci, acea experiență nouă, despre care vorbea Mihai Iacob încetează de a mai fi o experiență și devine un film: «Reîntoarcerea», sau «Fantezie de iarnă» sau «Bucureștiul văzut de Mihai Iacob», unul din cele trei capitole ale unui film numit «Bucureștiul văzut de...»

CAROLINE CHÉRIE

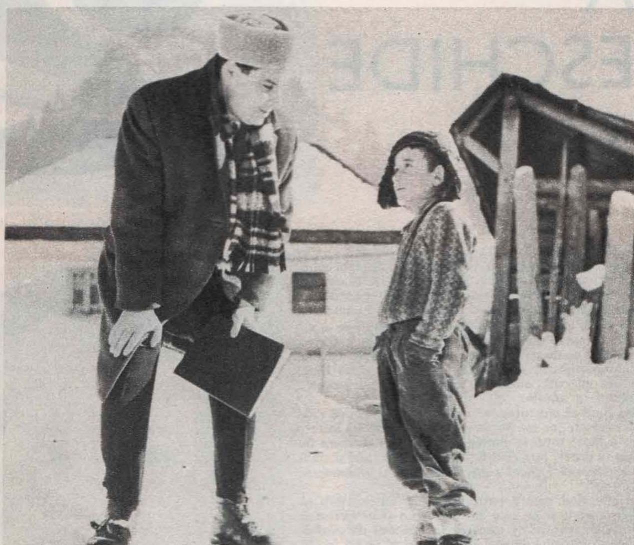
A murit, la 46 de ani, Martine Carol. Dar oare cîți din cei care citesc aceste cuvinte tresar, își amintesc și altceva decît un nume ca atîtea altele, dintr-un generic oarecare de film? Gloria își are legile ei implacabile, care-și reclamă neîndurătoare victimele sau jertfele. Martine Carol a fost, poate, una dintre ele. Căci Martine Carol a însemnat mai mult decît un simplu nume pe un generic; la un moment dat, toată Franța o numea «Caroline Chérie», șefii de state se simțeau onorați de prezența ei, regizorii trebuiau să se lupte (și să plătească) mult pentru a o avea în distribuție, viața ei se derula vertiginos în avioane supersonice sau Rolls-Royceuri, între Tahiti, Hollywood și Saint-Tropez. Pe atunci (între 1950-1957), Martine Carol (pe numele ei adevărat Maryse Mourer) juca în foarte multe filme (pe unele dintre ele le-am văzut și noi), fiind — în toate — capul de afiș: «Amanții din Verona» (de André Cayatte)—1950, «Caroline Chérie» (de Richard Pottier, după «best-sellers»-ul lui Cecil Saint-Laurent)—1952, «Frumoasele nopții» (de René Clair)—1953, «Un capriciu al Carolinei Chérie» (de Jean Dréville, după un alt roman de succes al aceluiași Cecil Saint-Laurent)—1954, «Lucreția Borgia» (de Christian-Jaque)—1954, «Plaja» (de Alberto Lattuada)—1955, «Lola Montés» (de Max Ophüls)



Martine Carol, cu cîteva zile înainte...

—1956, «Carnetul maiorului Thompson» (de Preston Sturges)—1957, «Ocolul pămîntului în 80 de zile» (de Michael Anderson)—1957. Sînt doar cîteva roluri alese dintr-o lungă fișă. Apoi... Apoi a apărut Brigitte Bardot, au apărut multe alte vedete, interviurile care i se solicitau lui Martine Carol erau tot mai rare, fotografii o uitau tot mai des, contractele nu se mai iscăleau. Lumea o uita pe Caroline Chérie. Nici extravaganțele, nici marile pasiuni sentimentale, nici lungile depresiuni morale care le succedau, nici căsătoria ultimă cu un miliardar englez nu au ajutat la nimic. Verdictul gloriei era amar și inevitabil. Surmenată, cu nervii uzați la maximum, dar fără să fi pierdut nimic din frumusețea și distincția care, altădată, o făcuseră celebră, Martine Carol a murit, obosită, și fără a se resemna cu ideia că gloria își întorsese fața de la ea pentru totdeauna.

„COLUMNA LUI TRAIAN"



Regizorul Mircea Drăgan colindînd satele în căutarea personajelor...

Am anunţat de foarte multe ori: cutare film se află în perioada de pregătire, dar n-am avut încă prilejul să exemplificăm, în imagini, măcar una din fazele perioadei de pregătire.

«Columna lui Traian» ne oferă acum prilejul. Regizorul Mircea Drăgan şi arhitectul-decorator Liviu Popa au fost surprinşi în timp ce se documentau la faţa locului, colindînd satele în căutarea locurilor de filmare, a tipurilor de oameni — eventuali actori — în timp ce luau contact cu prototipurile eroilor şi peisajele filmului lor, în timp ce consumau una din fazele **perioadei de pregătire.**

„NĂICĂ ŞI VEVERIŢA"

...sau «Năică al III-lea», cum scrie pe uşa atelierului de scenografie. Aceeaşi echipă — Iulian Druckman — operator, Guţă Ştirbu — decoruri şi costume, Teodor Mitache — aranjament muzical — pentru că, spune regizoarea Elisabeta Bostan — «sînt oameni care ştiu ce vreau şi cu care mă înţeleg de minune». Eroii filmului — bineînţeles Năică —, Măriuca, partenera lui din «Năică şi barza», o vulpe, o puşcă şi cîteva veveriţe, dintre care numai una este eroină principală. Celelalte fac figuraţie. Va fi din nou o poveste pentru copii «permisă» şi oamenilor mari?



Elisabeta Bostan şi... Năică, în civil.

— Va fi, desigur, ca şi celelalte, un film la care se pot uita şi oamenii mari, aşa cum asistăm şi în viaţă la poznele copiilor. De data asta Năică îşi pune probleme de viaţă şi de moarte. Nu, nu zîmbi. Îşi pune cu adevărat întrebarea dacă se moare sau nu, descoperă că se moare, dar nu e încă sigur că descoperirea lui e bună. Poate într-un film viitor... Năică a crescut şi nu-l pot obliga să rămînă la o vîrstă fără griji şi probleme, chiar dacă pentru hazul filmului asta mi-ar conveni mai mult.

— *Îmi închipui că vă e din ce în ce mai uşor să lucraţi cu el. Că problemele sînt mai puţine acum decît la primul film.*

— E adevărat că Nae nu îmi mai creează probleme, dar acest «Năică şi veveriţa» m-a pus într-o situaţie mai mult decît critică. Eram pe punctul de a-l pierde pe Nae cel cu pălărie de paie, pantaloni rupţi în fund şi breteaua mereu căzută de pe umăr. Pentru că filmam iarna, tot acest costum trebuia să dispară sub un palton. Or, fără costumul lui care face parte din personaj, îi dă farmec şi personalitate, Năică nu mai face doi bani. Îmbrăcat în costum de orăşan, Nae devine Bogdan Untaru, un copil ca toţi ceilalţi, care merge altfel, şi capătă chiar altă expresie. Guţă Ştirbu, care face şi decorurile şi costumele filmului, a găsit în cele din urmă ceva foarte potrivit pentru Nae: un cojoc imens şi o căciulă de voievod.

— *De unde şi «Năică al III-lea»...*

— Da, cred că de acolo i se trage...

— *Vă satisfac filmele cu Năică? Vreau să spun, nu mai doriţi şi altceva?*

— Sigur că n-am să fac toată viaţa Năici. Dar îmi plac. Îmi place personajul. N-aş putea spune exact de ce. Poate pentru că în domeniul acesta al copilăriei există nişte lucruri frumoase care se pot spune frumos. Poate pentru că Nae mă înţelege foarte bine, îl pot dirija — adică se lasă dirijat — aşa cum un actor matur — şi nu e vina lui — nu se lasă niciodată dirijat. Am întîlnit un singur actor capabil să se încredinţeze cu totul regizorului: Ştefan Ciobotăraşu. Poate mai sînt şi alţii dar n-am ajuns eu pînă la ei. Oricum, sînt sigură că de Nae am să-mi aduc aminte întotdeauna cu nostalgie atunci cînd voi face filme cu actori maturi.

CANDICE BERGEN

Candice Bergen este ultima stea care a apărut pe firmamentul ecranului francez. A terminat, sub regia lui Claude Lelouch (cîştigătorul Cannes-ului de anul trecut cu «Un bărbat şi o femeie» — totodată, cel mai mare succes de casă înregistrat în Franţa în 1966) — filmul «A trăi pentru a trăi». Rolul din filmul lui Lelouch (în care îl are partener pe Yves Montand) a însemnat pentru Candice Bergen un dublu eveniment: consacrarea internaţională — căci nu este la debut, a mai jucat şi în regia lui Robert Wise, Sidney Lumet, M. Cacoyannis — şi descoperirea adevăratului miracol al filmului. Candice Bergen (20 de ani, de origine americană) declară că «acesta a fost primul film pe care l-am făcut cu plăcere. Un film obişnuit nu mă interesează. Cu alţi realizatori, înseamnă doar rutină, nu este nimic amuzant. Mai ales cu cei americani, preocupaţi mai mult să aranjeze lumina, sunetul, decorurile, decît să dirijeze actorii... Americanii nu mi-au dat pasiunea cinematografului... Cu Lelouch este cu totul altceva, el este inteligent, are simţul umorului. Se adaptează la obiceiurile altora. Cînd am început să turnez, nu eram încă în întregime eu însumi. Cînd filmul a fost terminat, mă cunoşteam mai bine. Lelouch a fost cel care mi-a dezvăluit această nouă perspectivă». Dar iată şi părerea unui regizor — şi încă american, Robert Wise (în al cărui film Candice Bergen a jucat alături de Steve Mc. Queen) — despre această virtuală vedetă. «Candice este o fată stranie. Ea nu ştie încă precis dacă vrea sau nu să devină actriţă. Cred că dacă va lua o hotărîre serioasă, va putea ajunge una din marile vedete de mîine».

După mărturisirile lui Candice Bergen, Lelouch (ca şi Antonioni) nu le citeşte actorilor scenariul complet al filmului, ci doar secvenţa care urmează să fie turnată. «Lelouch nu vrea ca actorii săi să ştie ce va urma. El vrea ca totul în film să se desfăşoare ca în viaţă».



Alături de Claude Lelouch (în fotografie), Candice Bergen «a descoperit Cinematograful».

CINE VA DESCHIDE UȘA



Unele filme se fac pe platou, altele pe stradă, în case, restaurante, gări. Cînd m-am întîlnit cu Gheorghe Naghi, filmul lui se făcea în tren, între Piatra Neamț și Bicaz. Două vagoane circulau toată ziua oprindu-se, pornind, așteptînd să treacă un accelerat și pornind din nou, înspre Bicaz sau Piatra Neamț. Unul dintre mecanicii locomotivei stătea la fereastră gata să intercepteze un semn de oprire sau pornire. În fiecare stație echipa primea un fel de stare a timpului CFR: cît mai e pînă la acceleratul de... cîte minute mai are voie să întîrzie pe traseu etc. Se pleca mai departe — nu se filma decît în mers bineînțeles — și în răstimpul celor 5-10 minute monteuza Eugenia Naghi, care era și secretară de platou, avea prilejul să noteze în scriptele ei cîțiva metri în plus de peliculă filmată. Metri utili cum se spune în limbaj consacrat. Din afară, era un tren ca toate trenurile locale și nimeni nu putea bănui că înăuntrul lui se realizează filmul artistic «Cine va deschide ușa».

UN PLATOU PE ROATE

Compartimentele unuia dintre vagoane erau amenajate în chip de cabine de machiaj, depozite de materiale, locuri de odihnă pentru actori. Celălalt vagon — comun, fără compartimente — era platoul de filmare. Reflectoare mici așezate în plasa de bagaje, aparatul instalat între băncile capitonate, un traveling improvizat, scripeți, sfori, cabluri. Într-o despărțitură, operatorul de sunet Andrei Papp cu magnetofonul său și asistentul de sunet, cocoțat cu microfonul pe o banchetă. Aici mai vine și machiajul pentru un ultim retus, aici se îngrămădesc toți cei care au fost surprinși de filmare în raza obiectivului, aici stau scenariștii Al. Andrițoiu și N. Ștefănescu prezenți și ei pe «platou».

În despărțitura de alături se filmeaza. În cadru, Draga Olteanu, în rolul unei cumetre cu bagaje multe: eroul principal, Ovidiu, interpretat de copilul Armand Oprescu; o pereche de tineri căsătoriți cu copil mic — interpreți Aura Andrițoiu. Aurel Cioranu și Irinel—o fetiță de 1 an și jumătate — (care, pentru că în prima zi trebuia să plîngă, a făcut reflex condiționat și plînge de cum e adusă în cadru) încă patru copii dintre care, Cristina, este un fel de eroină principală a scenei care se turnează. Sîntem cam 50 de oameni. Cînd se aprind reflectoarele, atmosfera se încinge și ne simțim cu toții ca pe o plajă în miezul verii, la ora 12. Trebuie filmat repede pentru că între gări distanța este foarte mică. Liniște nu se poate obține niciodată pentru că sînt copiii... În pauze, cînd trenul se oprește, se sting reflectoarele și se deschid geamurile. Pînă acum a fost prea cald, acum e prea frig. După cîteva minute, timp în care se pregătește alt cadru, pornim din nou. Mecanicii pe care-i întreb cum li se pare munca în slujba cinematografiei, zîmbesc și răspund cu binecunoscutul calm moldovenesc: «Noi facem ce trebuie făcut. Dar oare ne-o lua și pe noi în fotografie?»

NU VĂ PLECAȚI ÎN AFARĂ

Unul dintre cadrele filmate în ziua aceea cerea o distanță mai mare între aparat și fața actorilor. Era limpede că nu te puteai distanța decît ieșind pe geam, și ceea ce poate părea o glumă proastă s-a întîmplat în cîteva minute sub ochii noștri. Cameramanul Gheorghe Iliuț a ieșit pe geam, au fost aduse chingi și curele și i s-a construit la repezeală un fel de leagăn în care, instalat, hai să zicem comod, cu aparatul în mînă, Iliuț era gata să filmeze. S-au făcut repetițiile, apoi mecanicii au căpătat semnalul de plecare și Iliuț a filmat din leagănul său ca de pe un foarte comod scaun de macara dolly. În compartiment, sub fereastra prin care filma Iliuț, binecunoscuta plăcuță emailată sfătuiește cu seriozitate: «nu vă plecați în afară».

Convinsă fiind că eforturile la care se supune de bună voie echipa sînt necesare, nu mă pot împiedica totuși să mă întreb de ce nu s-a făcut totul la Buftea într-un compartiment de recuzită pus în decor, fără riscuri, fără atîtea eforturi și chin.

— *De ce, Gheorghe Naghi, n-ați filmat cum se obișnuiește, în decor?*

— În primul rînd pentru păstrarea acelei autenticități la care țin foarte mult și pe care am urmărit-o și în «Vremea zăpezilor». Apoi, pentru că filmarea în tren îmi dă posibilitatea să am o legătură directă între actori și peisaj, și, în sfîrșit, pentru că actorii mei principali sînt copiii, iar pentru ei faptul că merg într-adevăr cu trenul, este de mare importanță. Sigur că pentru echipă e mai dificil. Dar asta nu se vede pe ecran. În general îmi doresc un film în afara canoanelor platoului. Pentru că mi se pare că principala cerință a unui film de actualitate este veridicul, concepția lui, forma și stilul, vin după aceea. În acest sens, al cuceririi veridicului, faptul că folosim ecran lat a însemnat o dificultate în plus. În «Duminică la ora 6» de exemplu — care era făcut pe ecran normal — s-au putut folosi obiective care dau posi-



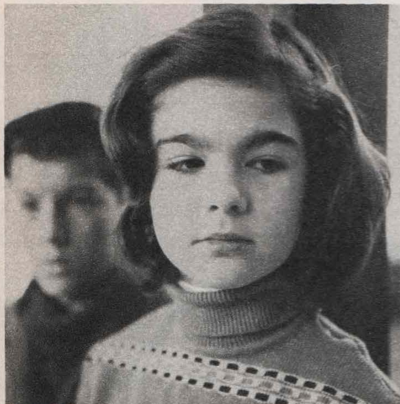
Armand Oprescu — Ovidiu, interpretul principal.

Eforturi pe centimetru pătrat.





«Nu vă plecați în afară»!



Cristina, partenera lui din tren.



Draga Olteanu — «femeia cu bagaje multe».

bilitatea să surprinzi reacția actorilor fără să-i stingherești apropiindu-te prea tare de ei. Acele obiective nu se pot folosi la filmarea pe ecran lat.

— *Atunci de ce ați ales ecranul lat?*

— De nevoie. Eroul meu este în permanență aproape, înconjurat de alții, joacă în mijlocul oamenilor, ceea ce pe ecran normal ar crea o senzație de înghesuială. Or, eu am nevoie de spațiu în care el să se poată mișca, să treacă printre oameni, să-l urmăresc. Ecranul lat îmi dă posibilitatea să cuprind și centrul unei acțiuni, și marginile ei, păstrînd, totuși, spațiul.

— *Ce va urma după «Cine va deschide ușa»?*

— Lucrez cu Fănuș Neagu și Nicolae Velea la scenariul «Primăvară grăbită». Va fi un fel de continuare la «Vremea zăpezilor» pe care voi încerca să-l tratez mai modern, să-l realizez ținînd seama de calitățile și lipsurile «Vremii zăpezilor»... În general, rămîn credincios filmului de actualitate. Știu că e un drum presărat cu multe piedici, dar îmi place probabil să mă chinui, pentru că mai sînt tînăr și am curajul și energia să încerc. Pentru mine un singur mecanism funcționează cu încăpățînare: ideea de a da pînă la urmă un film de actualitate cu adevărat bun. Și știu că asta nu poate veni dintr-odată. De aceea încerc și iar încerc.

OVIDIU

Armand Oprescu, interpretul lui Ovidiu, are 13 ani. Ochi albaștri, pistrui, părul blond roșcat, ceea ce numim tip englez, uitînd că în Moldova, de exemplu, acest tip crește ca ciupercile. Nu înalt, dar cu un aer de maturitate care se potrivește personajului și pe care nu mi-l pot explica pînă cînd el însuși îmi povestește că este actor de circ și că la trei ani se afla în arenă. Acum nu mai lucrează — părinții și ei actori de circ nu-l mai lasă, pentru că asta ar însemna să-și neglijeze școala. Îl întreb — contînd pe un răspuns oarecare — dacă își înțelege personajul. «Îl înțeleg. Îl înțeleg foarte bine. Asta mi se putea întîmpla și mie dacă aș fi avut altfel de părinți».

FEMEIA CU BAGAJE MULTE

Draga Olteanu creează în filmul lui Naghi unul dintre personajele ei savuroase pentru care mi se pare că e prea des solicitată. Prea des i se pune pe cap o pălărie caraghioasă și este îmbrăcată ca o cumătră. Draga știe foarte bine să fie cumătră. Dar în pauze, cînd masca devenită reflex cade, iese la iveală o față puternică, expresivă și feminină în același timp. Mă întreb dacă va fi sortită toată viața să joace roluri comice sau, în cel mai bun caz, de femei fără vîrstă, dîrze și puternice. Aș vrea să văd un film de dragoste cu Draga Olteanu. Adică numai femeile suple și cu glezne fine pot iubi și pot fi iubite?

CINE A APLAUDAT?

S-a schimbat cadrul. Eroii sînt acum actrița Victoria Medeea, maestrul Ion Valentineanu și Armand Oprescu. Ion Valentineanu trebuie să-i recite versuri tovarășei sale de călătorie. La rîndul ei, femeia îi va povesti o întîmplare dramatică din viața ei. Băiatul va asista la toată scena, descoperind falsul dramatism și sentimentele minore. Trenul pleacă, se dă motor, se filmează, maestrul Valentineanu recită rar și cu sentiment: «Dintre sute de catarge cîte lasă malurile»... La a nu știu cîta dublă care părea să fie cea mai bună, trenul își încetinește mersul și e gata să se oprească. Unul dintre regizorii secunzi, G. Constantinescu, iese pe jumătate prin fereastră și bate din palme spre locomotivă ca să atragă atenția mecanicului. Semnalul este interceptat. Se pleacă mai departe. Din păcate, regizorul oprise filmarea. Se face un moment de liniște nedumerită și în acea liniște vocea maestrului Valentineanu întreabă blînd: «Cine a aplaudat?» Secundul răspunde cu întîrziere și cu oarecare jenă în glas: «Eu, maestre». Mai tîrziu avea să explice și de ce a făcut-o. «Cum era să-l mint — îmi spune — odată a făcut cel mai bun Hamlet din teatrul românesc».

EFORTURI PE CENTIMETRU PĂTRAT

Oamenii glumesc și spun: «Sîntem ca un platou pe roate». Dar ce diferență! Acolo e spațiu, acolo există un scaun al regizorului, unul al operatorului, totul vine pe roate spre tine. Aici Gh. Naghi și operatorul Viorel Todan stau chirciți, înghesuiți sub aparat dacă vor să vadă, din unghiul lui, ce se întîmplă în cadru. Aici Iliuț iese pe geam ca să filmeze mai de departe, machieuzele își fac meseria hurducate de tren, dacă e nevoie de o casetă cu peliculă trebuie să se facă un drum pînă în vagonul vecin printre actorii înghesuiți în culoarul îngust. Fiecare centimetru pătrat de mișcare e un efort. E un efort și să stai, fiindcă totul e plin de aparatură și bagaje. E un efort să dai un interviu. Cu Viorel Todan stau de vorbă în timp ce Irinel vrea neapărat să-mi ia creionul din mînă și se revoltă că nu i-l dau. Disperat, Todan se uită la ea și uită ce vroia să spună.

— «De fapt n-am mare lucru de spus. Vreau — și e normal să vreau — ca acest film care presupune subtilitate și gingășie, să-și găsească o imagine interesantă, cît mai aproape de realitate ca atmosferă și peisaj, cît mai aproape de adevăr ca redare a sentimentelor și ideilor. Asta este esențialul. Încolo... mai bine scrie despre băieți».

«Băieții» sînt electricienii, asistenții de imagine, cameramanul, cei de la grupul electrogen. Să scriu despre ei ar însemna de fapt să scriu mai cu deamănuntul despre efortul acela pe centimetru pătrat.

Reportaje realizate de Eva Sîrbu

Pe glob

• MONTE CARLO

Al VII-lea Festival Internațional de Televiziune de la Monte Carlo a trecut în palmaresul său și filmul românesc «Omul și camera». Regia Valeriu Lazarov, scenariul Radu Anagnoste, imaginea M. Gherghinescu.

În fotografie: principesa Grace de Monaco și principele moștenitor Albert, între Jane Wyman, Mihnea Gheorghiu și Ed. Hofman, membri ai juriului internațional.



• DISTINCȚII

Poate cel mai neobosit regizor contemporan este Jean-Luc Godard. De aceea și șansele de a se vedea recompensat sînt mai mari. După ce a primit premiul Marilyn Monroe 1967 (Premiul Femina al cinematografiei) decernat de un juriu format în exclusivitate din femei pentru filmul «Cele cîteva lucruri pe care le știu despre ea», același Godard a fost desemnat de criticii brazilieni pe primul loc, cu operele sale «Alphaville» și «Pierrot cel nebun», în selecția celor mai bune 10 pelicule ale anului 1966 prezentate în Brazilia. Pe locul șase se află Agnès Varda cu filmul «Fericirea».

În același timp, alte trei filme franceze au fost clasate pe primele locuri în ceea ce privește încasările din Statele Unite. Este vorba de «Viva Maria», «Compartimentul ucigașilor» și «Un bărbat și o femeie».

• JEANNE MOREAU

Jeanne Moreau a acceptat să joace în filmul «Caterina cea Mare» pe care îl realizează Elliot Silverstein. Turnările vor fi împărțite între Londra și Leningrad. Subiectul se inspiră din piesa cu același titlu de G.B. Shaw și are ca eroină pe Ecaterina II-a, împărăteasa Rusiei. Filmul, departe de a fi o frescă istorică, va fi tratat ca o comedie strălucitoare în care Jeanne Moreau își va încerca forțele ca actriță de comedie. Unul din parteneri: englezul Peter O'Toole.





Cadru din «Zodia fecioarei» film scris de Mihnea Gheorghiu și regizat de Manole Marcus.

(În fotografie - Ioana Bulcă și Ana Szeles)



O FIȘĂ PE LUNĂ
de Adina DARIAN

Petruț nu-și mai amintește exact cînd a hotărît să se facă actor. După cum ne-a declarat, a jucat de cînd se știe : la grădiniță, la școala primară, la liceu. Elev la liceul din Focșani juca la un teatru din oraș. La 12 ani profitînd "că întotdeauna a părut mai matur decît este" a interpretat rolul unui flăcău dintr-o piesă de Kataev. Tot înainte de terminarea liceului s-a înscris la Conservatorul de artă dramatică din Iași. In 1950, după înființarea Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică urmează cursurile la București. Apoi joacă pe scena teatrului "Studioul actorului de film" și din 1954 la Teatrul Național. Dacă ar fi să-i enumerăm rolurile am ajunge la 100 în teatru, la 11 în film.

- Care sînt rolurile din teatru pe care vi le amintiți cu plăcere ?

- Cu emoție și bucurie îmi amintesc de multe. Rolurile din piesele : "Nepoții gornistului" (care i-a adus actorului Premiul de Stat), "Cei din Dangard" care a însemnat prima întîlnire pe scenă cu Aura Buzescu, "Poveste din Irkuțk", "Nora","Electra"... și cum spuneam multe altele.

- Scena, ecranul mare sau cel mic vă dau posibilitatea să vă exprimați mai bine ca actor ?

- Fiecare în felul ei. Excelent exercițiu pentru toate trei este dublajul. Intr-un fel sînt un veteran al dublajului. De la dublarea actorilor străini ca Bondarciuk, pînă la dublarea rolurilor din filmele românești (Jean Bart, Codin, Decebal) am practicat constant acest antrenament care-ți solicită o dublă dedublare după personaj și după interpret.

- Care au fost influențele hotărîtoare în cariera dv. ?

- Prima dragoste. Și întîlnirea cu Teatrul Național, cu actorii lui, cu atmosfera de disciplină, cu spiritul artistic pe care-l promovează.

- Ce creații actoricești v-au impresionat în mod deosebit în teatru ? Dar în film ?

- Mihai Popescu în Iago și Scoffield în Regele Lear. In film - în afară de mine, toți ceilalți. Și în special Jean Gabin.

- Cu ce regizor de film străin ați dori să lucrați ?

- Antonioni, Godard.

- Ce actriță de film străină v-ați alege ca parteneră ?

- Tot pe Irina Petrescu.

- Ce pasiune aveți ?

- Teatrul, dar îmi place să-l trădez constant cu filmul. Și călăria.

- Care este cea mai mare bucurie pe care v-au adus-o călătoriile în străinătate ?

- Succesul Teatrului Național în turneul de la Viena din noiembrie 1966.

- Dar decepție ?

- Cînd m-am dus la Neapole să văd Vezuviul și nu se vedea. Ploua torențial.



EMANOIL PETRUȚ

- Părerea dumneavoastră despre :

... SPECTATOR ?

- Singurul meu flirt căruia mă dăruiesc total.

... CRITICĂ ?

- Mai bine o urare : să discute profesiunea noastră după ce o cunosc mai bine.

... PUBLICITATE ?

- Nu o iubesc, dar nici ea nu mă răsfață.

- Cum ați caracteriza viața de actor ?

- Muncă îndoită, îndoială și muncă.

IDOLII ASALTEAZĂ ECRANUL

ŞI TOTUŞI, EI SÎNT... BEATLES-II

George cînta din ţiteră în India. John făcea un film cu Richard Lester. Paul scria cîntece — text şi muzică — şi muzică de film. Ringo declara că vrea să se odihnească şi, între timp, cumpăra... magazine. Pentru prima oară de cîţiva ani încoace, Beatles şi-au luat concediu. Trei luni. Prea mult! Lumea începuse să vorbească de eclipsă. Se spunea chiar: «Beatles-ii şi-au trăit traiul...» Iată însă că această fotografie vine să desmintă zvonurile. Proaspăt descinşi din Rolls-urile lor de culori diferite, Beatles-ii sînt iar prezenţi. Nimic nu s-a schimbat: acelaşi aer senin şi maliţios, aceleaşi succese: 180 de milioane de discuri vîndute. Şi, mai ales, aceleaşi proiecte de viitor. Vor începe un alt film (al treilea) şi o nouă emisiune televizată. Mai mult: pun la ciorap... contracte. Au adunat pentru nouă ani. Nimeni însă nu a ascultat ultimul lor disc (primul din cele contractate pe viitorii 9 ani). Totuşi se cunosc două titluri: «Cîmpul de căpşuni» şi «Dumbrava de doi bani».

Nimic nu s-a schimbat, cu excepţia înfăţişării lor care a părăsit aerul furios şi a adoptat o alură neo-romantică.





SHEILA CUCEREŞTE ŞI CEA DE-A 7-A ARTĂ

Sheila, campioana discului, Sheila, femeia de afaceri, Sheila, vedeta care nu şi-a pierdut capul de pe urma succeselor, a intrat, se pare, cu dreptul şi în lumea atît de ostilă adeseori idolilor muzicii uşoare care este cinematografia. «Bang-Bang» marchează debutul cîntăreţei în film şi totodată încă un mare succes. Regizor este un tînăr asistent al lui Gilles Grangier, pe nume Serge Piollet. Parteneri: Jean Richard, Brett Halsey şi Jean Yanne.



ADAMO ŞI BOURVIL ÎNTR-UN FILM POLIŢIST

Adamo triumfă pe scenele music-hall-ului. Bourvil (împreună cu Louis de Funès) culege laurii celui mai mare succes cinematografic al anului, în Franţa, cu «Hoinăreala cea mare». Drept care şi Adamo (pentru prima oară în viaţa lui) şi Bourvil (pentru a cîta oară!) vor face un film (împreună). Un film care nu va fi nici muzical şi nici comic, şi cu atît mai puţin o comedie muzicală. Va fi un film poliţist cu veleităţi psihologice. Regizor: Léon Joannon.



HALLYDAY ŞI EDDIE CONSTANTINE

Dispreţuind oferte mult mai ademenitoare, Johnny Hallyday a acceptat să joace în filmul «Consortium» al producătorului Claude Cohen şi în regia unui tînăr necunoscut, Jöel Le Moigne. Motivul: Johnny îi este recunoscător lui Cohen că a avut încredere în el şi i-a încurajat debutul în «De unde vii, Johnny?». În «Consortium», alături de Hallyday apare veteranul filmelor de aventuri şi poliţiste, Eddie Constantine. Subiectul filmului se inspiră dintr-un fapt divers care a asigurat succesul monstru al unui cotidian francez în ziua de 29 septembrie 1966: arestarea a trei tineri supranumiţi «caizii alcoolului» care se făcuseră vinovaţi, printre altele, şi de cîteva asasinate.



Filmele lui: amestec de realitate și suprarealitate («Vrăjitoarele».)

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ
de la
Gideon BACHMANN

PASOLINI
scriitor turbulent
PASOLINI
cineast turbulent

Alberto Moravia

Renato Guttuso

Mario Soldati

- figuranți în filmele lui Pasolini

Ați auzit de scriitoarea Natalia Ginsburg? Dar de scriitorul Alberto Moravia? De pictorul Renato Guttuso? De regizorul Mario Soldati? Și de poeții Francesco Leonetti, Alfonso Gappa, Paolo Volponi, Elsa Morante?

Desigur. Dar știți cum arată, cum se mișcă, cum s-ar manifesta în situații neobișnuite?

Dacă vă interesează, trebuie să vizionați doar cîteva filme ale poetului, teoreticianului și regizorului italian Pier Paolo Pasolini. Căci în filmele acestui controversat «copil teribil» al intelectualității italiene apar ca figuranți aceste personalități. Dacă aveți un ochi sprinten, recunoașteți în sfinții filmului său «Evanghelia după Matei», în crucificații scheciului său «Urda», în petiționarii filmului său «Comizi d'amore» (o anchetă asupra dragostei în Italia), precum și în cîteva roluri secundare din «Păsăroi și păsărele», «Accatone» și «Mamma Roma», aproape toate personalitățile mai însemnate ale vieții literare și artistice din Italia de astăzi. Vreau să spun acelea care sînt favorabile lui Pasolini. Și multe nu îi sînt.

PASOLINI ȘOVĂIELNIC?

Pentru a ști cum arată însă Pasolini trebuia să te mulțumești pînă acum cu fotografiile de pe copertile numeroaselor sale cărți sau cu reportajele televizate. Numai o singură dată — în «Cocoșatul», un film italian neimportant semnat de Carlo Lizzani — el a deținut un rol minuscul. Curînd însă Pasolini va apare din nou pe ecran, de astă dată într-un rol principal: în noul film al lui Lizzani, «Requiescant», care se turnează acum la Roma, și unde el interpretează rolul unui preot catolic rebel, într-o revoluție mexicană.

Pentru a înțelege sensul dublu, profund, al acestui rol, trebuie să-ți reamintești de opera celui mai turbulent dintre scriitorii italieni în viață: Pasolini. De origine proletară, el a aderat de timpuriu la mișcarea comunistă. Fratele său a căzut în timpul războiului, luptînd ca partizan. La vîrsta de 20 de ani, Pasolini a publicat primul său volum de versuri. Romanele sale despre tineretul din mahalalele Romei și despre surghiuniții societății moderne l-au adus în lumina reflectoarelor. Unii îl găseau genial, alții îl dădeau în judecată pentru imoralitate.

PASOLINI CONFUZ?

Nu este de mirare că i se impută cele mai contradictorii intenții unui artist care se distanțează atît de radical, în societatea noastră amatoare de etichete, de două concepții despre lume opuse. Ambele părți doresc să cîștige pentru sine un om atît de celebru. Este chemat ades să participe la discuții publice, considerîndu-se că va expune cu această ocazie teoriile sale cele mai noi despre film, religie, industrie, limbă, despre America sau despre homosexualitate, ceea ce asigură manifestării o largă publicitate. Că Lizzani îl face în film preot catolic, care omoară

pentru dreptate și nu tolerează oprimarea, este numai consecința logică a acestei evoluții șovăitoare.

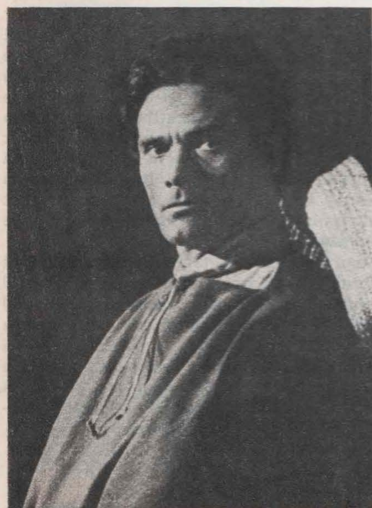
Dar Pasolini este acum preocupat de cu totul altceva. În ultimul său film semnat de el (este vorba de «Vrăjitoarele») o spune clar, o scrie chiar pe ecran: «Viața și moartea sînt unul și același lucru». Această morală echivocă reprezintă concluzia unei fabule moderne, în care un văduv sărman (Tótò) și fiul său caută o soție și o mamă ideală. Cea pe care o aleg este frumoasă, tînără, curată, ordonată, supusă și... surdo-mută (Silvana Mangano). Din întîmplare, ea moare într-un accident înscenat de cei doi pentru a încasa o asigurare. Dar cînd soțul și fiul vitreg «neconsolați» se întorc plîngînd și disperați în bojdeuca lor mizeră, o găsesc pe Silvana Mangano foarte vie și foarte veselă, cu oala de spaghetti în mîini. Deci viața și moartea au fost, în ultimă instanță, același lucru. Mai limpede nu reiese această morală nici din film.

PASOLINI TEORETICIAN

Această înnoire stilistică și tematică neobișnuită pentru Pasolini, care, privită superficial, cu greu poate fi pusă în concordanță cu opera sa de pînă acum, ascunde însă elemente profunde de critică socială. Pasolini afirmă că n-ar avea rost să se realizeze opere cu o singură dimensiune, în care forma și conținutul să nu fie în contrapunct. «Forma trebuie să mă ajute să pătrund pînă la oamenii, care altfel, nici n-ar sta să mă asculte. N-are sens să se facă un film critic pentru intelectuali — aceștia sînt, oricum, suficient de critici. Mă interesează ceilalți: cei pentru care ceea ce vreau să spun poate avea un folos cît de mic. Deci oamenii cei mai simpli și mai săraci din Italia, cei ce reprezintă astăzi, ca și cu milenii în urmă, o pătură învechită, pre-creștină, pre-industrială. Poate că reușesc să-i fac să mă asculte, dacă le vorbesc pe limba lor și tratez subiectul cu umor».

Faptul că este ascultat nu mai este pus la îndoială în Italia. Se așteaptă cu încordare fiecare nou pas al acestui om neobișnuit. În martie va începe în Maroc filmul «Oedip Rege». Nu se poate prevedea dacă va încerca să-i dea un conținut cu totul nou sau dacă va aprofunda o teorie cunoscută. Poate dorește să îndrepte o omisiune: aceea că pe vremea lui Oedip nu s-a găsit nimeni care să-l filmeze pentru a-l păstra, ca personalitate istorică, întru informarea generațiilor următoare.

După spusele lui Pasolini, filmul va pluti între legendă și realitate, care — cum se întîmplă deseori în filmele sale — stau alături fără nici o sfială. Mulți îi reproșează că n-ar mai fi vehement protestatar; că se simte lipsa angajării necondiționate. El însă susține că ideile se schimbă în fiecare an, că trebuie chiar să se schimbe; că a pretinde unui artist să fie consecvent nu ar duce decît la rămînerea acestuia în urma epocii sale, iar opera sa ar deveni rigidă. «Omul nu se schimbă o dată cu istoria, ci cursul istoriei modifică sensul a ceea ce se va face de acum înainte. Fapta lui Oedip a căpătat însemnătate deplină abia cînd Oedip a devenit conștient. Sarcina artistului în societatea noastră este de a recunoaște și exprima, cît mai din timp, realitatea epocii în care trăiește».



Pasolini, preot — rebel...

CARUSELUL FRUMUSEȚII



Virna Lisi, Ursula Andress, Marisa Mell, Claudine Auger, vedetele filmului «Femei gingașe».

Este o performanță — s-o recunoaștem — să aduni patru dintre cele mai frumoase femei din Europa (cel puțin, după opinia unora), totodată celebre staruri ale ecranului, într-un singur film. Filmul se toarnă în Italia, sub comanda regizorului Luigi Zampa și se numește «Femei gingașe». Iar «Cele Patru» sînt Virna Lisi (cea mai frumoasă blondă platinată a Italiei), Ursula Andress (cea mai frumoasă blondă aurie din Elveția), Marisa Mell (cea mai frumoasă brunetă din Austria) și Claudine Auger (cea mai frumoasă roșcată a Franței). Desigur cheltuielile de filmare sînt foarte mari, iar necazurile producătorilor imense (este probabil deosebit de dificil să satisfaci toate rivalitățile declarate sau pretențiile mai mult sau mai puțin motivate ale acestor vedete); nu ne îndoim însă că succesul de casă al filmului va fi asigurat. Se pare că publicul anului 1967 este, mai mult decît oricînd, dornic de frumusețe, și mai ales de frumusețe feminină. Ceea ce, în «Femei gingașe» se va găsi din abundență.

PE GLOB

RECIDIVĂ

Da, dar comisă de Charlot. Chaplin, în ciuda răcelii cu care a fost primită «Contesa din Hong-Kong» (sau poate tocmai de aceea) s-a hotărît să facă o comedie (în sfîrșit!) în care cele două mezine ale sale (Josephine — 17 ani și Victoria — 15 ani) vor deține rolurile principale. S-ar putea ca tatăl lor să fie și în film tot Charlie.

NOI LAURI PENTRU «HAMLET»

La cel de al IV-lea Festival al filmului de la Panama, filmul lui Kozințev, «Hamlet», a obținut trei premii principale.

VORBĂ DE DUH

Laurence Olivier a definit lapidar — dar just se pare — condiția actuală a spectacolului în occident: «Altădată, un actor se străduia să ajungă vedetă. Astăzi, vedetele sînt acelea care se dau peste cap să ajungă actori».

PREMIUL

«Panglica de argint» a fost acordat filmului lui Lelouch, «Un bărbat și o femeie», pentru cel mai bun film străin proiectat în 1966 în Italia.

MARI DISPĂRUȚI

După dispariția fulgerătoare a actriței Martine Carol, aflăm că o altă stea, de astă dată a cinematografiei americane, a avut parte de un sfîrșit prea timpuriu. Este vorba de Ann Sheridan, care alături de Rita Hayworth, a purtat gloria Hollywood-ului în jurul anilor '40.

3 FILME, 3 REGIZORI, 1 SINGUR TITLU (DEOCAMDATĂ)

Anul acesta se vor întîlni la Serajevo trei grupe cinematografice decise să realizeze trei pelicule despre drama de la Serajevo din 1914. Trei regizori intenționează să privească în trei moduri artistice deosebite zilele care au precedat declanșarea primului război mondial. Cele trei filme intitulate toate pînă acum «Serajevo 1914» — vor fi semnate de Carlo Lizzani, Giuseppe de Santis și Andrzej Wajda.

VISCONTI ȘI PUCCINI

De îndată ce se vor sfîrși în Algeria filmările la «Străinul», Luchino Visconti va începe un nou film, o biografie romanțată, subiect pe care cu greu l-am fi alăturat numelui acestui cineast. Deși să nu uităm că a pus în scenă la «Scala» din Milano. «Viața lui Giacomo Puccini» (acesta este titlul filmului) va însemna și debutul cinematografic al cîntăreței Maria Callas căreia îi dă replica, în rolul lui Puccini, tot Marcello Mastroianni.

GALLONE ȘI VERDI

Regizorul Carmine Gallone intenționează să transpună pe ecran o seamă din cele mai valoroase opere de Verdi. Primul film, «Rigoletto», va avea ca interpret al rolului titular pe cîntărețul Tito Gobbi. Următoarele două — distribuțiile nu se cunosc încă — vor fi, pe cît se pare, «Aida» și «Othello».

FILME TV DESPRE KENNEDY

Actorul Peter Lawford a anunțat că va produce o serie de filme pentru televiziune cu titlul comun «J.F.K. the Man», dedicate oamenilor și evenimentelor care au marcat, prin importanța lor, cele o mie de zile ale președenției lui Kennedy. Drept consultant a fost ales șeful serviciului de presă de pe vremea fostului președinte, Pierre Salinger. Transmisiunile se vor bucura de concursul unor actori celebri ca de pildă Marlon Brando, Frederic March, Laurence Olivier, Richard Burton. Filmele vor fi gata pentru stagiunea 1967—68.

CARMEN 13

se intitulează filmul pe care îl va produce societatea americană independentă Andibon Film. De ce tocmai 13? Pentru că este a treisprezecea ecranizare a faimoasei nuvele de Prosper Mérimée.

BARDEM LA HOLLYWOOD

Cunoscutul regizor spaniol Juan Antonio Bardem a semnat un contract la Hollywood pentru realizarea filmului «Sălbăticiunea» în care vor apare Anthony Quinn și Rod Steiger.

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DIN **PRAGA** de la

Galina KOPANEVOVA

Cinematografia cehă produce în medie 40 de filme anual. Un rol important, poate cel mai important, revine grupului de tineri regizori ce au debutat în anii 1962-63 precum și cîtorva regizori din generația matură (Jasny, Kadar și Klos, Brynych, Vavra) care au înfăptuit ceea ce se chema «minunea cinematografică cehoslovacă». Să amintim pe scurt cîteva din filmele acestui grup. Trecerea lor în revistă constituie o adevărată retrospectivă: *Orga* **(Ștefan Uher),** *Tavanul, Sacul cu ploșnițe, Despre altceva* **(Vera Chytilova),** *Concursul, Dacă n-ar fi muzicile acelea, Petr cel negru, Iubirile unei blonde* **(Milos Forman),** *Strigătul* **(Jaromil Jires),** *Diamantele nopții* **(Jan Nemec),** *Curaj în fiecare zi* **(Ewald Schorm),** *Nimeni nu va rîde* **(Hynek Bocan). Toate aceste filme, inclusiv filmul realizat în colectiv** *Perle pe fund* **(Menzel, Nemec, Jires, Schorm, Chytilova) au dobîndit mențiuni la festivalurile internaționale.**

FILMUL CEHOSLOVAC '67



Maria I și Maria II (actrițe neprofesioniste) în «Cele șapte culori»

E greu să rezumi în cîteva fraze caracterul acestor debuturi. La formarea tînărului val au contribuit prea multe elemente și factori diferiți. Fără îndoială, un rol important îl are noua orientare în domeniul științelor umaniste, experiențele sociologice moderne, procesul de redimensionare a concepției filozofice și a valorilor etice, ca și posibilitatea unei largi confruntări cu arta universală. Aspectul esențial al acestei realizări îl constituie faptul că membrii «valului» și-au manifestat originalitatea chiar din prima lor realizare, izbutind să exprime un punct de vedere propriu și o viziune matură.

„TRENURILE URMATE ÎNDEAPROAPE"

Afluxul debuturilor de talent continuă. Jiri Menzel (regizorul filmelor *Moartea domnului Baltazar* și *Crimă la școala de fete* — două nuvele excelent narate) în noua sa realizare *Trenurile urmate îndeaproape*, prezintă peripețiile comice ale unui tînăr îndrăgostit, petrecute la sfîrșitul războiului, într-o mică stație de cale ferată. Atmosfera este înviorată de aventurile galante ale impiegatului gării, de vizitele periodice ale inspectorului nazist—de cuvîntul căruia depinde cariera șefului de gară, un grăsan bonom, preocupat mult mai mult de porumbarul lui decît de îndeplinirea obligațiilor de serviciu. Finalul aduce o notă de tragism: moartea eroului într-o acțiune de sabotaj întreprinsă după prima noapte de dragoste a timidului îndrăgostit. Premiul cel mare obținut la festivalul de la Mannheim a răsplătit pe bună dreptate talentul de povestitor al lui Menzel și deosebitul lui dar de a aduce rîsul și lacrimile la aceeași intensitate. Toate acestea au deschis filmului *Trenurile urmate îndeaproape* calea către ecranele lumii.

„EXPLICAȚII INTIME"

Explicații intime al regizorului Passer cucerește prin tonul său mozartian. Acțiunea se desfășoară în liniștea estivală a unui orășel unde poposește, în vizită la un coleg de conservator — actual director al școlii de muzică din localitate — solistul celebru al orchestrei din capitală. Se confruntă astfel două concepții de viață, două poziții în fața datelor esențiale ale vieții. Expunerea este făcută cu gingășia și generozitatea caracteristice lui Passer. Artistul pătrunde cu pioșie și delicatețe dincolo de suprafața întîmplărilor pentru a găsi un cuvînt cald și înțelegere față de slăbiciunile omenești și necazurile fiecăruia din eroii săi. Umorul gingaș și atmosfera luminoasă a filmului au cucerit spectatorii la Paris și New York unde *Explicații intime* a rulat cu succes. Ivan Passer este unul dintre colaboratorii lui Milos Forman.

„SFÎRȘIT DE AUGUST LA HOTEL OZON"

Jan Schmidt a colaborat ca regizor cu Juracek *(Fiecare bărbat tînăr)*. El și-a ales ca temă de debut un subiect mai vechi al prietenului său — *Sfîrșit de august la hotel Ozon* — o viziune utopică a lumii după o catastrofă atomică. Prin intermediul unei întîmplări captivante, Schmidt povestește destinele cîtorva fete care caută pe planeta distrusă o urmă de viață și care, în călătoria lor zadarnică, se transformă treptat în niște ființe crude, insensibile, lipsite de orice sentiment.

Anul trecut au debutat ca regizori scenaristul Antonin Mașa și operatorul Jan Čurik în filmul *Rătăciri*. Mașa, autorul scenariului la filmul *Curaj în fiecare zi* de Schorm, și-a ales și pentru debutul său o temă socială: problema unei vieți angajate politic. Drama e construită pe relațiile dintre un tată și fiul său. Problema generației, rezolvată linear însă, coboară din păcate valoarea acestui debut, altfel matur.

„ARDE, DOAMNA MEA, ARDE"

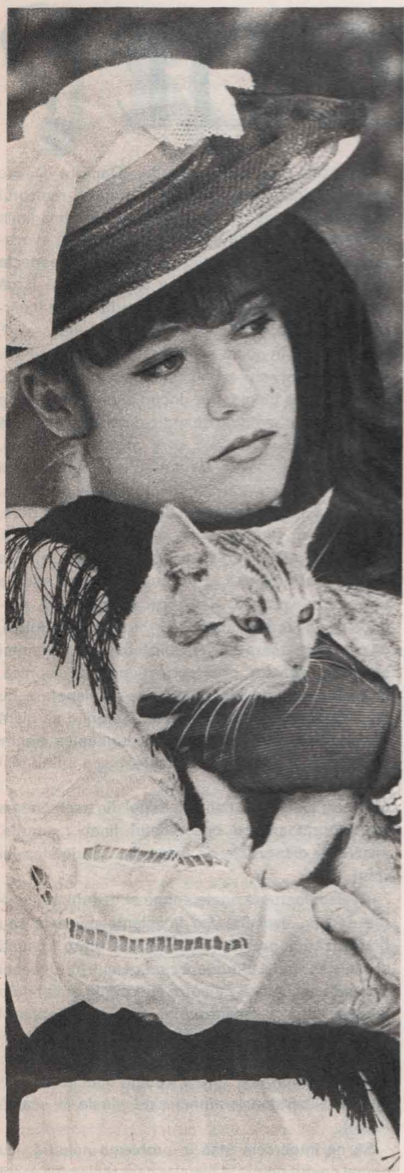
Autorii celui de-al doilea și al treilea film străbat acum un proces de cristalizare, determinat de stabilirea pozițiilor lor de creatori.



Jana Brejchova, starul filmului cehoslovac.



O alegorie fantastică: «Despre ospăț și oaspeți». Regizor: Jan Nemec.



De curînd a trecut la realizarea unui nou film și Milos Forman, premiat nu de mult de Academia Franceză pentru cea mai bună regie a anului cu filmul *Iubirile unei blonde*. După *Magazinul de pe Strada Mare*, acest ultim film candidează cu șanse de reușită la «Oscar»-ul american. La New York, doar în cîteva săptămîni de la premieră, filmul a realizat un beneficiu de circa 2 milioane. Concepția noului film al lui Forman, *Arde, doamna mea, arde*, continuă linia celor precedente, confirmîndu-l pe realizator ca cel mai format și original regizor ceh. Ni se înfățișează și aici banalul mediu provincial, descris însă de Forman cu o deosebită poezie. Acțiunea e populată de oameni de rînd și, din nou, autorul condamnă necinstea și grosolănia cu un zîmbet blînd, dar fără compromisuri. Pretextul i-l oferă de această dată un bal al pompierilor, urmat de o analiză psihologică a fiecărui personaj în parte. Spectatorul are astfel ocazia să se cunoască pe sine însuși, să-și verifice aspirațiile și gîndurile. În film sînt incluse și filmări directe, Forman folosindu-le întotdeauna pentru a împrospăta atmosfera.

„ÎNTOARCEREA FIULUI RĂTĂCITOR"

Și Ewald Schorm își alege o cale proprie sau cum îi zice el: «calea atacurilor sale asupra conștiinței». După *Curaj în fiecare zi* unde dezvăluie sentimentul tragic al existenței unui funcționar în vîrstă de treizeci de ani care își cheltuise energia și optimismul pentru dobîndirea unor valori efemere, Schorm a realizat de astă dată o analiză psihologică mult mai subtilă. Eroul filmului *Întoarcerea fiului rătăcitor* este un tînăr intelectual, al cărui ferm principiu de viață este noncompromisul moral, ceea ce îl face să fie în permanent conflict cu cei din jur. Neputința adaptării îi provoacă un puternic traumatism sufletesc și duce la internarea sa într-un sanatoriu. Răsturnarea noțiunilor în conștiința eroului, contactul lui dureros cu realitatea este subliniat și de ritmul nervos al filmului, de evenimentele ce se petrec în sanatoriu, de amestecul brutal al prietenilor în viața lui. Omul aflat la răspîntie are nevoie mai ales de o înțelegere răbdătoare, de sfatul încurajator — dificultățile lui simbolizînd felul de viață al unei întregi generații. Filmul lui Schorm ca și întreaga lui activitate — filme documentare, regie de teatru — reprezintă o discuție sensibilă și inteligentă despre normele etice ale vieții, pentru respectarea criteriilor și obligațiilor morale, pentru curajul de a trăi «dans le vrai» — în adevăr și cu adevărat.

«Hotel pentru străini» — fantezie și umor negru.

„MUCENICII IUBIRII"

Jan Nemec a realizat în 1966 două filme. O alegorie fantastică despre disputa veșnică dintre forța brutală a oprimării, intitulată *Despre ospăț și oaspeți*. Acțiunea filmului se desfășoară într-o localitate stilizată; decorul deosebit de interesant a fost realizat de Ester Krumbachová, scenarista și scenografa filmului. Acest cuplu talentat (cei doi sînt de altfel soț și soție) a realizat încă un film, *Mucenicii iubirii*. Trei povestiri simplu construite, despre pasiunile și visele unor oameni timizi, influențați de melodramele franceze și americane din deceniul al doilea. Nemec a imprimat filmului un zîmbet nostalgic, iar Krumbachová, prin decoruri și costume, a creat și aici o atmosferă ireal de frumoasă a lumii ireale. Expresivitatea interpreților completează organic concepția plastică și dramatică a celor două filme.

„CELE ȘAPTE CULORI"

Puternica individualitate artistică a Krumbachovei a influențat și caracterul noului film al Verei Chytilova, *Cele șapte culori*, film a cărui concepție cromatică (realizarea operatorului Jaroslav Kucera) reprezintă — cred eu — o contribuție la istoria tehnicii filmului în culori. *Cele șapte culori* este o vioaie și originală dezbatere morală pe tema stilului de viață, o dezbatere dusă cu energie de două fete, Maria I și Maria II. Totala anarhie și «neamestecul» ce caracterizează concepția lor despre libertatea absolută duc la unicul rezultat posibil — totala autodistrugere.

Hotel pentru străini — cel de-al doilea film al lui Maša este o incursiune în lumea fantasticului, a grotescului și a umorului negru.

ÎN CENTRUL ATENȚIEI: SPECTATORUL

Filmul, ca și celelalte arte, nu poate fi didactic, nu poate indica normele cetățenești și morale de urmat. El trebuie înainte de toate să creeze spectatorului o puternică emoție, să cultive dorința de frumos a omului. Să aibă un subiect atrăgător, conținînd totodată și elemente de spectaculos. De aceea nu întîmplător tînărul val cehoslovac se străduiește să înnoiască și să îmbogățească conținutul și forma filmului, să-și apropie spectatorii.

«...Cinematograful este congenital destinat mulţimilor. Orice căutare estetică bazată pe o diminuare a publicului este o eroare istorică menită dinainte eşecului...»

André Bazin

SUPERPRODUCTIE?

Există oare o lege a economiilor de mijloace în artă? Stă, într-adevăr, valoarea operelor produse într-un raport invers proporţional cu progresul tehnicii? Cinematograful pare să întreţină mai mult ca oricare artă această veche părere. Cînd a apărut, fiindcă era o odraslă directă a tehnicii moderne, a fost tratat ca un bastard şi esteţii subţiri l-au privit o bună bucată de vreme cu o neîncredere absolută. Cînd a devenit şi sonor, nu puţini, chiar dintre admiratorii săi, şi-au mărturisit public dezamăgirea pe care le-o provoca evoluţia lui şi i-au prezis un viitor jalnic. În anii noştri, ecranul lat, panoramicul şi alte posibilităţi noi cîştigate de a şaptea artă au stîrnit reacţii asemănătoare. Nici un gen de filme nu excită azi mai viu verva satirică a cronicarilor cinematografici ca «superproducţiile», adică peliculele realizate în culori cu o vastă figuraţie, cu decoruri dificile, cu mari mişcări de mase, cu ample reconstituiri istorice. Publicul care se înghesuie să le vadă e taxat de ei drept orb sau infantil şi, generoşi, simţindu-se chemaţi să-i subţieze gustul, desfăşoară o energie înduioşătoare spre a-i răci entuziasmul.

Dar cinematograful e şi arta tuturor surprizelor. Nu sînt chiar atît de rare filmele care, utilizînd o impresionantă maşinărie tehnică, reuşesc să fie opere artistice autentice şi să-şi justifice bugetul ridicat. Dacă aş cita doar «Nibelungii», «Aleksandr Nevski», «Vera Cruz», «Mănăstirea din Parma», «Ulysse» sau «Ziua cea mai lungă» — demonstraţia ar fi făcută. De curînd am văzut trei asemenea filme care, în genuri diferite, fresca istorică («Dacii»), anticipaţia ştiinţifică («Voiajul fantastic») şi western-ul («Profesioniştii») reabilitează, după mine, din plin formula echivocă şi compromisă adeseori de «supraproducţie». Senzaţia e, în aceste cazuri, că profunzimea mijloacelor, «fastul şi montarea», cum se spune cu un termen iarăşi ajuns suspect, nu sînt gratuite, ci participă nemijlocit la realizarea spectacolului de pe pînză, îi dau o viaţă a lui proprie — incomunicabilă altfel — şi constituie adevărate daruri făcute publicului. Dar fiindcă am pornit să discut posibilităţile cinematografului în asemenea producţii neobişnuite, să procedăm mai întîi la cîteva discriminări.

De unde vine rezistenţa estetică faţă de filmul care necesită mijloace tehnice ieşite din comun şi o mare maşinărie regizorală? Ce alimentează credinţa că vastitatea întreprinderii antrenează fatal o scădere îngrijorătoare a valorii artistice? Primul temei al prejudecăţii e experienţa producţiei cinematografice capitaliste. O supraproducţie cere mulţi bani. Nici un producător nu e însă dispus să facă mari investiţii, fără să-şi ia toate precauţiile că va cîştiga serios. Şi atunci începe şirul servituţilor la care, vrînd-nevrînd, regizorul trebuie să se supună. Într-un film despre războiul Troiei, viziunea istorică devine, fatal, nu a celui care a pornit să facă evocarea ci a celui care o finanţează. Cuvîntul ultim nu-l au consultanţii de specialitate, ci prospectorii pieţei. Ei dictează cît de dezbrăcată trebuie să apară Elena, cîte exerciţii gimnastice urmează să execute Hector şi cîte figuri de «judo» se cuvin să intre neapărat în înfruntările dintre căpeteniile troienilor şi aheilor. În paginile epopeii se intercalează episoade de «comics»-uri, acţiunii i se creează o intrigă paralelă puerilă, ca oricine a plătit biletul de intrare să găsească ceva pe gustul lui, indiferent dacă amestecul ajunge complet incongruu, strip-tease şi grandioase bătălii marine, foileton şi adevăr istoric, vedete şi peisaje exotice, dictoane celebre şi «digest»-uri ale istoriei. Un exemplu de cum poate fi stricată o asemenea producţie prin concesii făcute comercializării ieftine a fost «Vikingii». Filmul debuta admirabil şi apariţia pe pînză a «corăbiilor lungi», orice ar spune «puriştii» cinematografului, cuprinşi de delicii cu cît o imagine e mai ternă şi mai murdară, stîrnea un fior rar de poezie. Poate că pentru a-l trăi trebuie să fi rămas puţin infantil, mărturisesc umilit această scădere, dar poate cineva cunoaşte cu adevărat mirajul pînzei însufleţite fără a păstra ceva din sufletul său de copil? Revenind însă la «Vikingii», ceea ce urmează distruge treptat impresiile puternice de la început. Curajul de a rămîne în legendar şi fabulos se pierde, aventura banală ia locul basmului şi gestei eroice. Seria a doua eşuează definitiv în producţia de serie şi spectaculosul ajunge o reţetă, incapabilă să stîrnească rezonanţe mai adînci în imaginaţia noastră.

O calitate principală a filmului «Dacii» o găsesc tocmai în încrederea pe care a arătat-o regizorul izvorului fabulos al trecutului istoric. Imaginile mizează cu o fericită intuiţie pe puterea lor evocatoare. Totul e reconstituit cu grija de a respecta adevărul istoric, dar şi de a lăsa o marjă largă reveriei în faţa imaginilor, care poartă o grea încărcătură emotivă. Filmul se încheie cu un basorelief, mărturie rară în piatră a înfruntării dintre băştinaşii străvechi ai acestui pămînt şi stăpîna lumii, Roma. Dar imaginea ultimă, pur documentară, nu rămîne un element arheologic de ordin decorativ, o simplă efigie sugestivă, ci face corp organic cu filmul. Bătăliile pe care le-am văzut n-au fost demonstraţii de scrimă şi nici exerciţii spectaculoase de catch. Ciocnirea dintre Decebal şi Severus e o luptă dură, soldăţească, fără fente şi eleganţe coregrafice. Apărarea cetăţii Argidava nu devine un test de ingeniozitate militară şi nu cunoaşte cine ştie ce acte surprinzătoare. Regizorul a înţeles că arătîndu-ni-i pe romani înaintînd în şirurile lor regulate, de o înfricoşătoare ordine, utilizîndu-şi armamentul superior, strivitor prin perfecţiunea lui tehnică, înfăţişîndu-ni-i pe daci bătîndu-se cu disperare, cu dispreţ complet faţă de moarte, preferind să piară toţi decît să cadă robi, ne poate comunica efectiv suflul epic al istoriei şi ne poate mişca infinit mai profund.

Poezia imaginilor ţîşneşte astfel din asemănarea lor tulburătoare cu basorelieful final; gesturile, mişcările, dispoziţiile de mase, au sobrietatea lui gravă.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre obiceiurile dacilor, evocate fără insistenţe muzeale sau dramatizări superflue (moartea lui Cotyso în suliţi şi mai ales scena ulterioară cînd oştenii lui Decebal aşteaptă semnul că Zamolxe le-a primit solia) cu o intuiţie bună a omenescului care umple tiparul ritual (marele preot ezită să pronunţe cuvîntul sacrificiu, căpeteniile triburilor tac mohorîte, pornesc să rîdă din poruncă spre a izbucni pînă la urmă în hohote eliberatoare, atunci cînd ploaia le scaldă feţele).

Să ne întoarcem însă la problema noastră. Nu numai costul ridicat al filmelor care reclamă o vastă



PRO SAU CONTRA?

desfășurare de posibilități, cu tot ce implică ele, împiedică adesea ca asemenea producții să devină și mari izbutiri artistice. În cinematografiile țărilor socialiste servituțile comerciale au fost simțitor îngrădite, rezultatele catastrofice n-au dispărut, dar că se poate lucra și altfel ne-o dovedesc «Ivan cel Groaznic», «Cavalerii Teutoni» sau «Dacii». Nu este apoi exclus ca, și în alte părți, producătorii să se nimerească a fi cîteodată oameni de bun simț, capabili a pricepe că-și pot realiza beneficiile nu numai trivializînd orice temă mare și impunîndu-și o viziune asupra istoriei scoasă din vagi lecturi de vieți romanțate și suveniruri turistice. Abel Gance a reușit astfel să facă un admirabil «Austerlitz» și alte numeroase exemple nu lipsesc.

Dar există și cinefili distinși. Ei se duc la cinematograf ca la Biblioteca Academiei, au în cap fișe, note cu trimiteri savante, referințe erudite. Pot să se stingă luminile, să bubuie toată artileria Marei Armate, să se umple ecranul cu elefanții lui Hanibal, nimic nu le alterează spiritul dezvoltat de observație. Cu un ochi necruțător ei remarcă imediat că blănile de leopard sînt de nylon, că stînca Tarpeiei e de carton, că Ulyse trebuia să aibă șapte ani mai mult decît arată. Atenția lor încordată urmărește să «prindă» secretul trucajelor, cum a fost realizată furtuna din «Moby Dick», cu pompe de incendiu sau cu căldări de apă, cum cad călăreții și cum a trecut Cotyso prin suliți. Privirea aceasta rece, profesorală,omoară miracolul cinematografic. Nu e de mirare că astfel de spectatori ies din sălile unde rulează «Austerlitz» sau «Cenușa» adînc scîrbiți. Doamne, de ce nu citesc răspunsul, pe care l-a dat Flaubert unui confrate al lor, pornit la fel să facă remarci «inteligente» și «lucide» pe marginea romanului «Salambô»!

O rezistență la filmul de mare montare, mai secretă și mai serioasă, apare însă chiar din partea regizorilor. Există un vechi vis al oricărui cineast de talent, să se exprime el ca artist, în deplină libertate a mișcărilor prin imaginile proiectate pe pînză. Caracterul de operă plurală, realizată prin concursul a numeroși factori participanți, scenarist, operator, actori, decoratori, compozitori, machetiști etc., e resimțit ca o piedică în îndeplinirea acestei năzuinți. Regizorul cu o puternică personalitate vizează să facă din camera de filmat un stilou și-l invidiază pe romancier care lucrează singur. Mulți cineaști contemporani ar dori să poată fi și scenariști și actori și operatori și compozitori în același timp, dacă se poate să rupă tot ei contramărcile la intrare, cum cerea Sacha Guitry. Idealul e ca materia cu care lucrează să se supună integral voinței lor, să nu aibă nici o veleitate de independență, să devină absolut plastică, altfel cum ar purta în intimitatea ei pecetea unei adevărate personalități creatoare? Antonioni, de pildă, interzice interpreților să citească scenariul filmului pentru a nu avea astfel inițiative individuale și a se lăsa «conduși». Bresson nici nu vrea să lucreze cu actori.

E ușor de înțeles că o asemenea aspirație tinde fatal să reducă la minimum tehnica în realizarea unui film. Înfăptuirea acestui vis totalitar implică o renunțare la mijloacele perfecționate care presupun o întreagă industrie,atrage o simplificare inevitabilă. Puțini interpreți, decoruri naturale, planuri nu prea complicate, text redus, dacă e posibil simple titluri ș.a.m.d. O producție de mare montare sporește considerabil numărul colaboratorilor. «Voiajul fantastic», o călătorie în corpul omenesc făcută de un submarin diminuat la proporții microscopice și injectat în sînge, pentru ca echipajul, compus din medici și cosmonauți, să poată atinge creerul și să întreprindă acolo cea mai grea operație, nu e imaginabil fără o vastă mobilizare de mijloace. Decorul halucinant, cosmosul trupului uman, nebuloasele celulelor sangvine, cometele anticorpilor, cascadele arterelor, peisaj granitic al plămînilor, totul trebuie creat cu concursul specialiștilor. Eforturile nu rămîn nerăsplătite, chiar dacă regizorul e silit să-și asume un rol mai modest. Experiența devine fascinantă și în materie de science-fiction reușește să-l încînte pe spectator și să-i dea fiorul infinitului, mai mult decît filmul lui Truffaut «Fahrenheit 451», cu ambiții evident superioare. Și în «Profesioniștii» lui Richard Brooks, ca în «Vera Cruz» al lui Alridge, succesul ține de încrederea acordată regizorului cîtorva vedete, puterii lor de a întrupa reprezentarea mitică a unor tipuri, splendorii peisajului sălbatec prezentat cu toată capacitatea de cuprindere a panoramicului, culorii admirabile, adevărată sărbătoare pentru ochi.

Strădania de a face din cinematograf o artă «pură», care vrea să scuture jugul tehnicii asupra ei, e nobilă și are o justificare estetică inteligibilă. Drama și poate norocul filmului rămîne că el nu poate ieși din condiția sa specifică. Arta regizorului e a dirijorului de orchestră sau a arhitectului. Personalitatea lui are a se afirma în contopirea armonioasă și proprie a numeroase eforturi artistice. A năzui să poți cîndva cînta concomitent la toate instrumentele spre a ridica edificiul sonor al unei simfonii sau să fii în stare a înălța singur o catedrală unde fiecare piatră a fost tăiată de dalta ta, e o ambiție estetică lăudabilă, cu urmări, nu o dată, rodnice, dar și o iluzie. André Bazin, unul din spiritele care a meditat cu o rară rigoare și pătrundere asupra misterului artei ecranului, scria următoarele rînduri semnificative: «Este greaua servitute, dar totodată și șansa unică a cinematografului, de a fi sortit să placă unui larg, unui foarte larg public. În timp ce toate artele tradiționale au evoluat de la Renaștere către formule rezervate unei subțiri elite privilegiate de noroc sau de cultură, cinematograful este congenital destinat mulțimilor lumii întregi. Orice căutare estetică bazată pe o restricție a audienței sale este prin urmare o eroare istorică menită dinainte eșecului: o cale care sfîrșește într-o fundătură... E greșit de asemenea să se creadă nu numai că necesitatea de a atinge masele ar fi o contingență exterioară artei cinematografice, o simplă servitute industrială, dar și că **ar putea** exista un cinematograf mai rafinat rezervat cercurilor restrînse, ca o carte de poeme alături de romanul de mare tiraj. E o concepție intelectualistă și idealistă a artei de a distinge a priori mijloacele tehnice și inspirația ei de condițiile sale economice și sociale. Dacă numim "avangardă" nu doar o mișcare estetică distinctă, ci tot ceea ce în cinematograf se găsește pe frontul biruitor al esteticii lui și merge efectiv înainte, primul cineast de avangardă a fost Georges Méliès, Griffith a fost un altul și Feuillade și Abel Gance și Stroheim,care nu s-au gîndit niciodată să facă altceva decît cinematograf comercial». **Ov.S. CROHMĂLNICEANU**

DOCUMENTARUL

TOURS (II)

de la trimisul nostru special Mircea ALEXANDRESCU

După vizionarea la acest Festival de scurt-metraje a peste 90 de pelicule selecționate din vreo 300, cîte au candidat la preselecție, rămîi cu sentimentul că genul — deși pare destul de bine definit de nume — este imprecis în datele lui funciare. Pentru că s-au văzut filme care durau 50 de secunde și filme care se întindeau pe o oră și mai bine. Dintre participanții care s-au bucurat de aprecieri ample (dacă nu și de premii) unii au izbutit nu numai să atragă aprecieri, ci și să ofere o imagine despre ceea ce ar putea fi scurt metrajul.

CANADIENII

Documentul cinematografic de pildă a fost ilustrat cu strălucire, de canadieni, care dacă nu se consideră ei înșiși o școală, pot fi luați drept o școală de reportaj și scurt-metraj. Don Owen de pildă cu «Dulgherii cerului» (o peliculă de o emoționantă participare la viața de fiecare zi a celor ce montează traversele metalice ale viitorilor zgîrie-nori la înălțimi amețitoare fără să aibă sentimentul nici o clipă că sînt eroi dar știind că altfel nu și-ar putea cîștiga existența); sau «Judoka» lui Joseph Reevs (o incursiune reportericească, sensibilă și subtilă totodată, în tainele devenirii unui campion mondial de judo) sau pe aceeași linie de surprindere a unor procese sufletești pe care puțini ar fi înclinați să le urmărească în spectacolul unor curse de automobile dar pe care Dik Roberts o face cu multă dibăcie și artă în filmul său «Sebring» — demonstrează că cineaștii canadieni știu să aleagă din cotidian **documentul** și știu să-l izoleze fără să-l rupă de ansamblu. Într-o altă modalitate René Jodoin a demonstrat în pelicula sa «Însemnări despre un triunghi» că dintr-un desen abstract poți obține o infinitate de expresii și sentimente.

În general canadienii mi s-au părut că se conduc după principiul de a nu da un caracter extraordinar unor împrejurări sau idei care nu au în ele însele nimic extraordinar, ci de a surprinde semnificațiile acolo unde de obicei se trece prea ușor pe lîngă ele.

SE CAUTĂ UN CONȚINUT

Pe de altă parte, în Statele Unite evoluează — deocamdată mai mult în formă decît în conținut — un scurt metraj de pseudo-ficțiune mult înrîurit de POP-ART. În cadre desenate pe panouri omul este introdus cu dorința de a urmări stabilirea unui raport de la obiect la subiect și a naște o acțiune. Încet, încet, unele elemente grafice, făcînd parte din întreaga concepție grafică a filmului, se atașează omului (de pildă sub forma unor imenși pantofi desenați pe carton sau a unei pălării privită într-un singur plan) dînd naștere unei nu prea viabile deși ciudate simbioze. Cele cîteva pelicule de acest gen au demonstrat mai degrabă că o ideie preluată epigonic poate duce la abuzul de formulă. Filmele căpătau o animație în decorul desenat iar omul devenea un ornament în cîte un moment al desfășurării. Pînă acum această manieră a demonstrat mai mult performanțe de asamblaj, care prin repetare pot dăuna unei idei decît s-o facă să nască un nou gen de artă cinematografică.

Vertiginos, lucid și aspru, întotdeauna inspirat și surprinzător, japonezul Yojy Kuri cu pilulele sale de desene animate (de cel mult 50 de secunde fiecare), grupate într-un ciclu intitulat «Nebunie!», comentează ironic, sarcastic, poate rău uneori dar niciodată lipsit de scăpărare, momente și întîmplări scoase din banalitate de privirea artistului.

CÎTEVA NUME SONORE

Pe planul scurt-metrajului de ficțiune au încercat încă mulți să-și afirme prezența. Premiantul trecutului festival de la Tours, Borovcik, a transpus o nuvelă de Maupassant, «Rosie», în ritmul unei anchete judiciare cînd s-ar fi potrivit mai bine o încercare de sondaj în mobilurile psihice ale eroinei (o tînără își ucide copilul abia născut pentru că și-a dat seama că tatăl acestuia n-o considerase decît un șimplu obiect de plăcere). Un eșec deci, ca și filmul italianului Carlo Di Carlo cu filmul «Act fără cuvinte» de Beckett. Fără cuvinte da, nu însă și fără semnificațiile Beckett-iene pe care filmul n-a reușit să le redea, rămînînd o simplă demonstrație de pantomimă a celor doi actori.

Roman Polanski ne-a povestit pe scurt, cu ironie, imaginație și spontaneitate despre Amsterdamul văzut cu ochiul său de cineast, într-un scheci denumit chiar «Amsterdam» (făcînd parte dintr-un film de trei scheciuri). A fost una din cele mai valoroase prezențe, după mine, dar în afara concursului.

La rîndul ei Agnès Varda a eșuat — tot în afara concursului — în strădania de a vorbi despre Elsa Triolet și Louis Aragon într-un film de televiziune (intitulat «Elsa») în care a vrut pe undeva să descrie à la Jacques Demy pe iluștrii oameni de litere (adică să asocieze și argumente muzicale portretizării).

CE VA FI LA ANUL?

O seamă de alte pelicule ar merita să fie invocate pentru că fiecare a avut dacă nu reușite depline cel puțin idei surprinzătoare și căutări laborioase. Dar cu încă o serie de experiențe și invocări de pelicule, întrebarea: «Ce este scurt-metrajul?» — formulată la începutul relatării noastre, n-ar face să răsune, în acest context, decît și mai obsedant. De altfel la Tours — unde organizatorii s-au încumetat cu multă grijă și pasiune să pună alături multe din căutările acestor artiști care nu se hrănesc cu glorie ci cu arzătoare dorinți de a descoperi noi drumuri filmului — întrebarea putea fi auzită mereu, climatul făcînd propice dezbaterea ei, dar numai pe departe, pentru că vizionările ocupau cea mai mare parte din timp, făcînd din acest festival un prețios loc de întîlnire. Întrebarea așteaptă poate o altă ediție unde să i se acorde și o atenție teoretică mai mare și unde realizatorii să discute și de la om la om mai îndelung ceea ce îi frămîntă. Între timp însă Loara cu apele umflate de precocea primăvară curgea molcomă și tulbure pe lîngă crîngurile ei desfrunzite dar verzi totuși în desfătarea vîscului ce le năpădise cu frenezia scurtelor existențe; curgea gravă pe lîngă solemne castele ce închid între ziduri o istorie cîndva sîngeroasă, astăzi docilă și muzeală.



▲ Tobele lui Juan Buñuel

▼ Desenul animat al lui Brdecka



▼ «Vînătorii» lui Guillemot.



...RECÎȘTIGĂ TEREN

CRONICA DOCUMENTARULUI

AUTENTICITATEA EMOȚIEI

de Dinu KIVU

«NICOLAE LABIȘ», o producție a studioului „Al. Sahia" REGIA: **Erich Nussbaum** SCENARIUL: **Gh. Tomozei** IMAGINEA: **Gh. Georgescu**

Așteptam cu îngrijorare filmul promis despre Labiș. Eventualitatea unei noi ratări era deprimantă; căci Labiș — lucrul acesta a devenit aproape un truism — este mai mult decît o simplă valoare estetică, ce merită să fie evocată filmic, Labiș este o *semnificație*. Labiș este un ideal și un angajament; a-l falsifica, în tonuri colorat-siropoase, ar fi fost un dureros sacrilegiu.

Am văzut însă un film simplu și onest — ascetic, aș spune. Nu un «omagiu», sau o «evocare», sau o «cîntare», ci o fereastră deschisă cu dragoste și modestie către acel univers de gînduri, locuri și oameni, durere și bucurie, pe care îl numim Labiș. Scenariul lui Gh. Tomozei a fost compus cu maxim echilibru: cîteva — puține — din versurile lui Labiș (recitate de Emanoil Petruț sobru, cu o intensă emoție conținută) au conturat ambianța spirituală exactă reclamată de subiect, apoi autorul a renunțat aproape complet la comentariu (acel comentariu liricoid, «metaforic», cu care eram obișnuiți din filme asemănătoare), preferînd stilul modern și desentimentalizat al interviului. Cei chestionați (fără ambiții inoportune de «cinéma-vérité») — părinții lui Labiș, surorile lui, un țăran, Gh. Panțîru — s-au adaptat excelent stilului impus, de conversație firească (este aici și un merit al regiei): au relatat calm amănuntele cele mai semnificative, fiind întrerupți cu tact cînd aceste amănunte riscau să devină anecdotice; amintirile lor aveau o nostalgie interioară, bănuită doar, fără emotivități artificiale. Într-un singur moment, temperatura a devenit brusc ridicată, dar era și normal, și e bine că a fost așa, căci în acel moment Margareta, sora lui Labiș, povestea ultimele lui gînduri, la spital: «Tată, trimite-mi trei metri cubi de ozon... Am nevoie de aer, aici aerul este din ce în ce mai rar».

Acest ton general al filmului — liniștit, omenesc, apropiat — era fascinant. Un Labiș adevărat vibra în fiecare imagine a Mălinilor, în fiecare fotografie a poetului, în fiecare chip care-i pronunța numele. Pelicula nu obliga, ci implica emoția — clară, limpede.

Regia lui Erich Nussbaum și imaginea lui Gheorghe Georgescu au fost elementele indispensabile ale acestei performanțe de sobrietate. Virtuțile lor sînt aproape identice, lucru rar întîlnit într-un film: selecția și montajul sever al planurilor, acuratețea expresiei cinematografice, lipsa oricăror lungimi, compoziția riguroasă, de frumusețe clasicistă. Toate aceste calități ne îngăduie să vorbim nu atît despre un *stil*, cît despre o *scriitură* cinematografică, adecvată perfect temei propuse, de maturitate profesională.

Poate că cea mai prețioasă însușire a filmului făcut de Tomozei, Georgescu și Nussbaum este că nu are pretenții de exhaustiv. Nu este *filmul* despre Labiș, inhibant, după care nu mai poate urma nimic (dintr-un sentiment de neputință sau de jenă), ci doar *un film* despre Labiș. Nu ni s-a spus «ce este Labiș», ci am fost îndemnați, într-o clipă de reculegere, să ne gîndim la Labiș. Și Labiș rămîne al fiecăruia dintre noi, imaculat.

«DESPRE NOI», o producție a studioului «Al. Sahia». REGIA: **Marius Oniceanu** SCENARIUL: **Haralambie Louis, Marius Oniceanu** IMAGINEA: **Gh. Herschdörfer**

În general, spunem despre rezultatul unui travaliu artistic că este mediu (sau mediocru) fie cînd au fost ratate onorabil intenții salutare, premise excelente, fie cînd o anumită cantitate de conștiinciozitate profesională a fost cheltuită economicos pentru o demonstrație oarecare. Dacă întîlnește un film din categoria acestor produse medii, cronicarul este îndeobște neputincios, mai ales cînd este vorba de un film din a doua categorie. Subiectul este «destul» de interesant, scriitura cinematografică «curată», pelicula este «umană», «vibrează» uneori ș.a.m.d. Amendamentele critice sînt și ele palide, făcute mai mult de dragul de a fi imparțiale. Cronica devine simplu act de consemnare.

Un astfel de film cred că este *Despre noi* regizat de Marius Oniceanu, după un scenariu scris în colaborare cu Haralambie Louis. Un film care își propune să prezinte și să elogieze munca onestă, de multe ori ignorată, a unor oameni care trăiesc alături de noi, dar cu totul altfel decît noi: nevăzătorii.(Ne permitem de la început o critică benignă, remarcînd un mic hiatus logic. «Despre noi» este un titlu care subînțelege un dialog între spectatori și ecran, posibilitatea de a te recunoaște în imaginile de pe pînză. În cazul de față, posibilitatea este exclusă.) Unele episoade ale acestei munci sînt cu totul uimitoare, specializările lor sînt diverse și neașteptate. A fi strungar sau asistent de istorie (cît de mult trebuie să citească un asistent de istorie!), sau împletitor (împletiturile făcute de ei au armonii vizuale incontestabile), sau alergător pe suta de metri, sau pianist — este dificil pentru oricine. Toate aceste meserii presupun efort îndelungat și concentrare. Și totuși, nevăzătorii reușesc să le facă, cu rezultate egale cu ale celorlalți, fără să solicite nici un fel de clemență în aprecieri. Nu trebuie să mai insistăm asupra elocvenței în sine a acestor fapte.

Marius Oniceanu a reprodus cu rigurozitate pe peliculă lucrurile enumerate de noi mai sus. A observat probabil toate amănuntele care puteau convinge — felul în care învață acești oameni, felul în care muncesc, în care se distrează, într-un cuvînt — felul în care încearcă și reușesc să fie utili societății. Dar afirmînd acest lucru, am afirmat totul despre film. Nimic altceva nu se mai poate spune. «Despre noi» rămîne o narație cursivă, inteligibilă, însă lipsită de nerv și emoție. De acea emoție proprie documentarului, proprie cinematografului, obținută prin investigația pasionantă a evenimentelor cotidiene, prin interpretarea lor insolită, prin descifrarea sensurilor nebănuite. Nu cred că este suficientă înregistrarea unui element natural de emoție, pentru ca rezultatul să fie o emoție estetică. Poate fi util și acest lucru, dar în nici un caz un Vertov, un Flaherty, un Rouch nu au acreditat documentarul ca artă într-un astfel de mod. Să-i mai reproșăm regizorului (de altfel, un documentarist cu vocație, filmul său anterior, «Ce povestesc apele», a demonstrat-o suficient) un final inadecvat temei propuse? Într-un film care trebuia să fie, oricum, de mare delicatețe, a încheia pe textul facil al unei melodii de muzică ușoară, care proclamă optimismul, cîntată de orchestra «Optimiștii», este un gest jenant, care sună ca plescăitul cu care se sparge un balon de săpun umflat prea mult.

Regret că nu se poate discuta în «Despre noi» imaginea lui Gh. Herschdörfer, un admirabil operator conformat de data aceasta plictiselii regizorale.

POST SCRIPTUM

IMPRUDENȚE — SCENARIUL și REGIA: Paul Orza, IMAGINEA: Vasile Nițu

O demonstrație spectaculoasă, modern gîndită, a unei teorii discutabile, însă majoră prin implicațiile ei: nu toți cei aduși la Spitalul de urgență sînt pacienții de drept ai acestei instituții, cei mai mulți sînt doar imprudenți — oameni de o neglijență într-adevăr condamnabilă — a căror stare gravă implică intervenția imediată. Ideea este discutată, filmul însă nu este de loc plicticos, fiind compus într-un ritm nervos, cu planuri scurte, bine montate (Anton Belici), cu clarități de imagine remarcabile. Cîteva secvențe depășesc simpla expoziție, dezvoltînd semnificații morale de ținută (în camera copilului intoxicat cu țuică, aparatul întîrzie un moment pe portretul vetust al mamei, perfect acordat cu «civilizația» deplorabilă care a facilitat această nenorocire). În final, regia produce și un gag de calitate: telefonistele de la Salvare (ființe veșnic ocupate), citesc «in corpore», în fața telefoanelor care tac, revista «Cinema» (deschisă, probabil, la rubrica documentarului!). Filmul convinge în pledoaria sa pentru atenție mărită.

ULTIMA TREAPTĂ — SCENARIUL și REGIA: Titus Mesaroș, IMAGINEA: Nicolae Marinescu, Jean Michel

Filmul continuă și încheie seria documentarelor consacrate de Titus Mesaroș hidrocentralei de pe Argeș («4 000 de trepte spre cer», «Spre cer»). Recapitulînd etapele construcției într-un stil cald, de confesiune, pelicula dovedește din nou virtuțile documentariste ale regizorului, mai ales în prima sa parte, cînd un montaj inspirat aliniază imagini filmate la mare distanță în timp, într-o narațiune cursivă.

HIEROGLIFELE PĂMÎNTULUI REGIA: Maria Săpătoru, IMAGINEA: Constantin Teodorescu

Despre curentul de turbiditate nu știam înainte de a vedea acest film. Acum taina a fost lămurită; bineînțeles, nu se poate explica (cel puțin de un necunoscător) în trei rînduri, deci filmul și-a realizat specificul de știință popularizată. Am regretat însă tonul de prea multe ori didactic și lipsa fiorului de poezie cu care ar fi putut fi descifrate aparențele atît de pline de mister ale «urmelor pămîntului».

POVESTE PE METRU PĂTRAT REGIA: Mircea Popescu, IMAGINEA: Laurențiu Mărculescu

Un posibil subiect de mare interes, în ciuda banalității sale — viața pe un metru pătrat a insectelor — este ratat de încadrarea lui copilărească într-o poveste cu copii; cu copii care fac experiențe științifice în plină excursie la Snagov, prevăzuți cu microscoape și cu un profesor care le explică apoi, în «sala mică» de la studioul «Alexandru Sahia», toate cele filmate «spontan». Ceea ce s-ar fi putut numi eventual convenție este în fapt un abțibild colorat și obraji bucălați. Minus secvențele în care regizorul nu a știut să evite spectacolului o senzație de dezgust. Filmate în prim plan, unele omizi sînt totuși în afară din cale de hidoase



CARTEA DE FILM

IRIS BARRY. **D.W. GRIFFITH: American Film Master (D.W. Griffith: un maestru american al filmului), The Museum of Modern Art, New York, 1965, 88 pag., 108 il.**

Iris Barry, autoarea lucrării despre Griffith, este fondatoarea primei și celei mai însemnate arhive de film din S.U.A., Museum of Modern Art (Film Library) din New York. Studiul ei a apărut în prima sa formă în 1940, cu ocazia unei retrospective de scurt metraje ale ilustrului cineast, realizate la începutul carierei sale, pe cînd lucra pentru Biograph Company (1908-13). Iris Barry, căreia îi revine de altfel meritul de a fi găsit, salvat și restaurat o mare parte din aceste pelicule, susține și dovedește că Griffith a descoperit și aplicat încă în serialele lui din această perioadă, principalele procedee artistice care stau la baza creației filmice de pretutindeni, pînă în zilele noastre. După cum se știe, Griffith este indiscutabil unul dintre cei mai însemnați artiști ai ecranului, cel de la care — direct sau indirect — au învățat toți cei care au îmbogățit cea de-a șaptea artă. Și chiar dacă pe alocuri cartea absolutizează cîte o descoperire artistică a lui, care după alți autori a fost aplicată anterior sau concomitent și de către alți cineaști (școala de la Brighton sau italienii), ea are meritul de a fi contribuit la scoaterea din obscuritate a acestui realizator de filme, uitat și părăsit spre sfîrșitul vieții sale, devenit o «figură enigmatică și tragică».

Noua ediție pe care o prezentăm este îmbogățită prin includerea unui interviu acordat de Billy Bitzer, operatorul lui Griffith, care dă amănunte tehnice asupra efectelor fotografice din filmele acestei perioade.

Cartea se încheie cu o amplă filmografie adnotată, întocmită de Eillen Bowser, cercetătoare științifică la Museum of Modern Art.

TELECRONICA

CERINȚE MARI

Cînd e o emisiune «Cineclub», să-l rugăm pe cineastul de profesie să iasă din alura de bunic, întrucît e și el om tînăr și dezinvolt din fire, nu are de ce să le tot arate cu indexul colegilor amatori unde, de ce, cum, cînd, în ce fel și pentru care motiv fac greșeli. Errare cinematograficum est și dacă s-ar apuca și acei blajini diletanți să puncteze cu arătătoarele lacunele din cutare film al colegului de meserie, cine știe unde am ajunge.

*

Să ascultăm cu luare-aminte «Studioul muzical».Nu trebuie și privit totdeauna, pentru că după surîsul fermecător al conferențiarei vezi Școala din Milano și auzi un cîntăreț fără cap, ca în fantasticul film al lui Benjamin Christensen «Vrăjitoria dealungul veacurilor», turnat la Stockholm prin 1920. N-am putea pretinde și obiectul care se presupune a emite efluviile sonore?

În general, și pe de altă parte, prezentarea marilor voci sau a marilor baghete s-ar cuveni făcută mai scenizat, mai montat. Mai la televiziune, dacă ni-i permis a preciza.

*

Un medic vorbește despre un medicament nou românesc. O invenție foarte interesantă. De ce nu ni se arată — dacă nu medicamentul, măcar un alambic, un stativ cu eprubete, o fotografie în laborator, un praf alb într-o cutiuță sau chiar și un mădular de arheopterix pe o cracă de lepidodendron — ca să se bucure și ochiul, nu numai urechea...? Însoțitoarea cuvîntului cu imaginea e atît de specifică **Săptămînii**, încît atunci cînd și-a ieșit din profil — în cazul amintit mai sus — ne-a lăsat pe gînduri.

*

Dacă mișcările unui personaj din filmul de animație ar fi descompuse, acea făptură ar putea avea la un moment dat mai multe capete ori mai multe picioare pe un singur trunchi. E un efect nostim. A fost preluat creator de o emisiune de sîmbătă: în timp ce se rînduiau la microfon cîte doi frați cîntăreți ori cîte două surori muzicale, în prim-plan desenau doi caricaturiști (oare rude și ei?) cu trei mîini. Nu se deosebea dacă erau ale unuia sau ale amîndorura; desenele, în orice caz, nu erau ale cîntăreților — cu care își propuneau să semene — ci apăreau ca opere de pură și absolut liberă imaginație. Iar fundalul era peste măsură de încărcat, sufocat în elemente decorative din textile, celuloză, laminate feroase, mase plastice, floricele de hîrtie... Cînd spațiul e atît de puțin pe platou, de ce să mai îngrămădim atîta materie inertă sub pseudonimul «decor»?

*

Trăiască «Dialogul la distanță», una din cele mai încîntătoare emisiuni, una din marile descoperiri ale televiziunii — și dintre cele mai caracteristice. Răsună pe întinsuri cadențele furtunoase ale pașilor, suavele triluri ale cîntecelor, glasurile vibrante ale viorilor și șuierul cavalului. Sună însă și telefoanele, țăcăne și aparatul de notat, curg pîrîiașe de vorbe și cifre, întrebări și răspunsuri, rezultate și procente, prezentări și glume, se unesc toate în torente, cresc în șuvoaie. Pentru plăcerea neasemuită a unui cîntec de un minut și jumătate, plătim aproape trei minute de forfotă verbală. Nu-i cam mult? Nu vom putea adopta probabil niciodată punctul de vedere obstinat al lui Rudolf Arnheim, că oricît am doza cuvîntul, dialogul riscă să înăbușe imaginea (în filmul sonor), dar credința fermă a acestui nobil teoretician în virtuțile văzului e solicitantă și poate fi utilă pentru unele reconsiderări în lumea micului ecran.

*

Ați auzit splendida precizare care revine din ce în ce mai des în comentariul telejurnalului? «Acum o oră a avut loc vernisajul expoziției...» «Peste o jumătate de ceas va avea loc premiera...» Operativitatea aceasta e semnul distinctiv al unei concepții de înaltă gazetărie și-ți dă fiorul prezenței în fapt, care fior e el însuși un afect cu deosebire tipic televiziunii.

Dar dacă într-o bună seară ni s-ar spune la jurnal: vă transmitem o imagine din sala teatru-

Pe glob

«AVENTURIERUL»

Noul film al regizorului Terence Young se desfășoară în epoca napoleoniană și cuprinde un generic de prima mînă: Rosanna Schiaffino, Rita Hayworth, Richard Johnson și Anthony Quinn. Exterioarele au fost turnate pe insula Elba, unde de fapt începe acțiunea care se petrece în timpul asediului englezilor ce încercau să împiedice flota franceză să ajungă pe insulă. Titlul filmului: «Aventurierul». În imagine, Rosanna Schiaffino.



SAINT-EX ÎN LITUANIA

Am mai anunțat intenția regizorului lituanian Arunas Jebrunas de a transpune pe ecran «Micul Prinț». Iată-l confirmînd știrea: «Este firesc ca fiecare dintre noi să aibă o părere proprie despre capodopera lui Saint-Exupéry. Se spune că e o povestire simbolică, filozofică, populară, pentru copii, pentru oameni mari, realistă, fantastică, tristă, optimistă, simplă, înțeleaptă. Toate astea sînt foarte adevărate, numai că din «Micul Prinț» eu am ales poezia. Poezia pe care urmează s-o redau pe peliculă. Cum? Voi vedea. Filmul se va turna în deșertul Nebit-Dag și în dunele coastei baltice. Toate personajele cu care se va întîlni micuțul prinț vor fi interpretate de un singur actor, Donatas Banionis (Premiul de interpretare masculină — Karlovy-Vary 1966). Prințul va fi Evaldas Mikalunos care are 6 ani (fotografia noastră).

ŞI FĂRĂ ÎNSEMNĂTATE

lui unde în acest moment bate primul gong al premierei...? Întrebăm cu timiditate.

*

Reflectorul îşi îndreaptă fascicolul de laser critic şi asupra răspunsurilor primite de la cei vizaţi. Satisfacţia cetăţenească e deplină. Ba le şi promite tuturor că va mai trece o dată pe unde a mai fost, ceea ce înseamnă că redactorii sînt serioşi cu treaba începută, n-o fac din plăcerea de a descoperi hibe, ci din plăcerea de a le remedia. Sînt luminate ţevi melancolice prin care nu curge apa, calorifere surescitate care lăcrimează, subsoluri veneţiene unde plutesc gondole dezafectate, uşi ce şi-au ieşit din ţîţîni şi ţîţîni ce-au ieşit din uşor, toate comentate fără bucurie şi fără mînie, fără muzică de fond dar drastic. Legitim. Foarte bine.

N-ar fi loc şi de puţin umor? Chiar puţin mai mult? Căci sîntem în solul caustic al foiletonului şi tendinţa satirică e afirmată de la bun început, fără înconjur. Vă mai amintiţi de filmul lui Boiangiu, «Casa noastră ca o floare»? Tot un fel de «Reflector» era. Şi ce haz avea!

*

Arnheim, pe care l-am mai citat, se ocupă, în interesantele sale teoretizări,de interferenţele posibile, actuale şi ipotetice, între teatru şi cinematograf. El porneşte de la datele şcolii germane de psihologie experimentală, dar treptat ajunge la pasionantele probleme ale formei, exercitîndu-se mai cu seamă asupra înrîuririi pe care o are, în materie de formă, calitatea mijloacelor, structura materialului. Din punctul său de vedere, teatrul n-ar fi diferit fundamental de cinematograf, întrucît actorul în carne şi oase poate fi înlocuit de imaginea sa (ca în transmisiile spectacolelor de televiziune). E adevărat că în momentul de faţă «teatrul nu poate efectua schimbarea de distanţă şi de unghi, din care e văzută acţiunea, şi cu atît mai puţin schimbarea bruscă (adică decupajul şi montajul)». «Dar — continuă cercetătorul — nu vedem de ce i s-ar refuza teatrului, din principiu, ceea ce nu poate realiza deocamdată din motive tehnice (şi ajunge ca în acest caz să ne gîndim la televiziune)». Se creează aşadar impresia că Arnheim, studiind apropierile şi diferenţele între teatru şi cinematograf ajunge să socotească televiziunea ca o modalitate de sinteză a mijloacelor acestor arte, cu speciale sporuri de expresivitate în favoarea teatrului.

Propoziţiunea e şi adevărată şi falsă. Adevărată, pentru că teatrul la televiziune (nu teatrul transmis) îşi însuşeşte proprietăţile cinetice ale filmului şi dispune de calităţile proprii camerei de televiziune (şi ale montajului specific «din mers»). Falsă, fiindcă intrînd într-o sinteză nouă, cu alte cote, teatrul îşi pierde specificitatea, devine unul din mijloacele particulare ale unei forme noi care trebuie denumită, identificată şi care, în orice caz, e **altceva**. Discuţia însă e de susţinut interes.

*

Una din cele mai seducătoare experienţe la televiziune în sensul celor de mai sus a făcut la noi regizorul Miron Niculescu, montînd pe platou «Suflete tari» de Camil Petrescu. Imaginea acestui spectacol de televiziune era compusă cu ajutorul actorilor, văzuţi din mereu variate unghiuri (într-o mişcare continuă a aparatului) dar şi cu peliculă cinematografică ce scotea acţiunea în exterior, întreaga desfăşurare fiind gîndită filmic, însă niciodată în afara cadrului dramaturgic al piesei. Ne-am găsit astfel în faţa unui **telespectacol** veritabil; piesa de teatru a intrat într-o sinteză cu filmul şi televiziunea, sinteză în care ea, piesa (implicit tipurile ei, întruchipate de actori) a păstrat o autoritară predominanţă, şi în care televiziunea şi-a valorificat pe deplin virtuţile, filmul păstrînd un rol auxiliar. Pregnanţa expresivă a acestui telespectacol a fost deosebită.

Cerinţa ar fi ca experienţa să fie fructificată în continuare (eventual cu un anume grup actoricesc constant) şi să nu rămînă o simplă amintire pe care s-o evocăm din cînd în cînd ca un iremediabil suspin.

Valentin SILVESTRU

CARTEA DE FILM



DONALD RICHIE: **THE FILMS OF AKIRA KUROSAWA (Filmele lui Akira Kurosawa), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1965, 218 pag., 114 il.**

Cartea lui Donald Richie, un studiu profund asupra operei lui Akira Kurosawa este, cred, un model de monografie critică, o prezentare exhaustivă a creaţiei celui mai însemnat regizor japonez în viaţă. «Cînd îi vedem filmele, constatăm că ele sînt realizări depline ale unor idei, ale unor emoţii, ale unei filozofii care surprinde prin forţa ei, care şochează chiar prin puterea ei. Nu ne aşteptasem să fim atît de mişcaţi, să descoperim în noi înşine o atît de profundă înţelegere». Într-adevăr, opere ca «Rashomon», «Ikiru» sau «Barbă Roşie», ce am avut plăcerea să le admirăm, confirmă această apreciere extrasă din scurta introducere apologetică semnată de actorul Toshiro Mifune. Urmează o prezentare autobiografică reconstituită după diverse declaraţii şi interviuri, precum şi analize critice amănunţite a tuturor celor 24 de filme realizate de Kurosawa pînă în prezent. Deosebit de interesant este capitolul de încheiere «Metoda, tehnica şi stilul», în care se disting trăsăturile caracteristice ale acestei opere în ce priveşte dramaturgia (Richie stabileşte şi caută să dovedească «forma de sonată» a filmelor lui Kurosawa), apoi privind imaginea, jocul actorilor, montajul, sunetul şi muzica. O filmografie amănunţită, o bibliografie selectivă, precum şi un indice de nume constituie aparatul critic al acestei valoroase lucrări, care se prezintă deosebit de atrăgătoare şi din punct de vedere grafic.

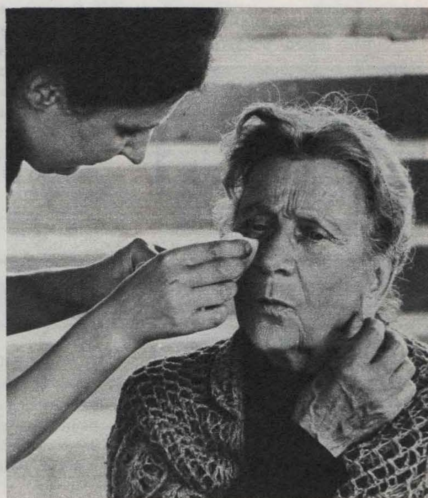
Prezentări de E. VOICULESCU



MAI BINE MAI TÎRZIU

Deşi ştirea a stîrnit mai puţină vîlvă în presa «de specialitate» decît ar fi făcut-o un divorţ sau o căsătorie între cine ştie ce celebrităţi, totuşi i-a interesat pe mulţi francezi, şi nu numai pe ei. Sylvie a fost considerată, la cei 84 de ani ai ei, de către publicul şi critica americană, drept cea mai mare actriţă în viaţă a lumii.

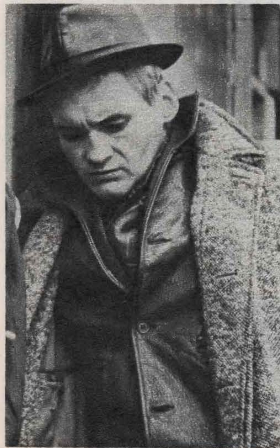
Puţin obişnuită cu onorurile (a primit un Mare Premiu pe vremuri, cînd era în conservator şi de atunci nimic...), Sylvie a avut totuşi una din cele mai prodigioase cariere pe scenă ca şi pe ecran. Comentînd faptul, un cronicar francez scria: «Preferînd-o pe Sylvie, americanii dovedesc că deşi au cultul tinereţii, nu au căzut cu totul în mintea copiilor şi deşi le plac foarte mult pin-up-urile, încă nu au ajuns să le urce pe tabloul de onoare al talentului. Deci, cinematograful francez dispune de cea mai bună actriţă. Ar fi prea trist s-o lăsăm să şomeze. Laurii — numai ei — sînt prea puţin hrănitori şi Sylvie nu credem că doreşte să se odihnească pe ei». Chiar şi la 84 de ani.



CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DIN
VARȘOVIA
de la
Jerzy **PLAZEWSKI**

JERZY SKOLIMOWSKI

Cel mai interesant personaj al cinematografiei poloneze



Este Skolimowski astăzi cel mai mare regizor polonez?

Este Skolimowski astăzi cel mai mare regizor polonez? N-aş afirma acest lucru. Incontestabil însă este personajul cel mai fascinant al cinematografiei noastre, în primul rînd pentru că este principalul atu al «celui de-al treilea cinema» polonez.

ETAPE

Pînă acum cinematografia poloneză a «marcat» două perioade creatoare în existența sa, demonstrînd că are ceva important de spus lumii întregi. Prima perioadă se situează între anii 1948—49, cînd cineaştii cu stagiu antebelic, proaspăt ieşiţi din viitoare, au încercat să redea în filmele *«Ultima etapă»*, *«Strada hotarului»*, *«Oraşul neînfrînt»*, o imagine neciuntită a crimelor fasciste în ţara cel mai greu încercată de cel de-al doilea război mondial. În anii 1955—59 s-a ridicat generaţia următoare de creatori, care luase şi ea parte activă la război, dar galoanele cinematografiei le cucerise abia în Polonia socialistă. Aceşti oameni, avînd posibilitatea să reflecteze asupra soartei poporului lor în timpul războiului au deschis cu filmele *«Cenuşă şi diamant»*, *«Eroica»* şi *«Canalul»*, cea mai amară discuţie despre eroism din toată istoria filmului.

Celui «de al doilea cinema polonez» i-a urmat o epocă de oarecare stagnare, principalele surse de inspiraţie de pînă atunci secînd treptat. Filmele poloneze încetaseră să se mai afle în atenţia criticii mondiale. În mod teoretic trebuia să apară acum o generaţie nouă, care să se ocupe de subiecte noi, de o problematică proprie, problematica societăţii socialiste. A urmat o aşteptare plină de tensiune. Şi, în sfîrşit, prognoza teoretică s-a verificat. A apărut Jerzy Skolimowski.

APARE SKOLIMOWSKI

Născut în anul 1938, el este în mod cert exponentul generaţiei care în timpul răscoalei din Varşovia nu atinsese nici măcar vîrsta curierilor de legătură. Războiul pe care părinţii şi fraţii mai mari l-au trăit luptînd, i-a imprimat tinerei generaţii un complex de inferioritate, un sentiment de invidie: pentru ea nu mai rămăsese nici cel mai mic tanc hitlerist... A urmat apoi epoca ruinelor, a locuinţelor suprapopulate...

Skolimowski a studiat etnografia. Îl preocupa omul. Dar îl preocupa nu numai din punct de vedere etnografic. Încă din timpul studiilor a publicat cîteva volume de versuri. A practicat boxul. A scris o piesă de teatru, prezentată pe cîteva scene din ţară. Cînd împlinise abia 20 de ani, scriitorul Jerzy Andrzejewski şi cineastul Andrzej Wajda i-au solicitat colaborarea pentru un film despre tineret. Skolimowski a devenit coautorul scenariului la *«Vrăjitorii nevinovaţi»*. După care a semnat (împreună cu Roman Polanski) scenariul filmului *«Cuţitul în apă»*.

Două filme, deosebite ca stil, semnate de regizori diferiţi. Şi totuşi aceeaşi privire pătrunzătoare şi critică, demascatoare şi exigentă asupra celor ce-şi fac intrarea în viaţă. În ambele cazuri, creatorii au urmărit — se poate spune chiar că au urmărit cu înverşunare — să demaşte pozele ridicole şi falsele exigenţe sub care o parte din această nouă generaţie vrea să-şi ascundă lipsa de maturitate.

După aceste două filme, incontestabil, oricine altcineva s-ar fi considerat cel puţin un «copil minune» sau un scenarist profesionist. Skolimowski, însă, ca un elev conştiincios, s-a înscris la facultatea de regie a Şcolii de Cinematografie de la Lodz.

După primul an, realizează un studiu de metraj mediu intitulat *«Boxul»* care îi aduce Marele Premiu la festivalului de filme sportive de la Budapesta. Apoi adună metru cu metru, cu tenacitate, pelicula distribuită studenţilor pentru lucrările de diplomă. Pe fragmente, semilegal, timp de doi ani, compune primul său film de metraj complet, *«Semnalmente»*. Skolimowski a fost nu numai scenaristul, autorul dialogurilor, scenograful şi regizorul acestui film. El a trebuit să joace şi rolul lui Andrzej Leszczyc. Care dintre actori ar fi acceptat să aştepte timp de doi ani un onorariu puţin probabil?

Un rol asemănător (poate pentru a păstra continuitatea interioară a personajului) a jucat Skolimowski şi în *«Walkower»*, primul său film «profesional», pe care l-a realizat împreună cu colectivul «Syrena», sub oblăduirea profesorului său de la facultate — regizorul Stanislaw Wohl. Lucrarea a apărut pe ecrane aproape simultan cu *«Semnalmente»*, în 1965. Ambele au fost considerate autobiografice. În 1966 a venit *«Bariera»* (Marele premiu la Bergamo, 1966), în care personajul central nu mai are chipul regizorului. Totuşi, nu încape îndoială că este o continuare a biografiei aceleiaşi tinere intelectualităţi socialiste.

APARE «BARIERA»

Eroul lui Skolimowski este un îndărătnic care nu vrea să se supună voinţei nimănui, în nici o privinţă. Vrea să aleagă singur în viaţă. Poate că se supraestimează. Sigur se supraestimează de vreme ce megalomania lui este uneori discret ridiculizată. Totuşi în acest film ironia este folosită cu parcimonie, caz rar în cinematografia poloneză în general. Un semn că autorul tratează foarte serios frămîntările tînărului său erou, care nu se grăbeşte să pornească pe nici un drum.

Astfel, Andrzej Leszczyc rătăceşte pe marginea marilor procese de producţie, în căutarea unui loc sub soare demn de el, chinuit în mod autocritic de conştiinţa că-şi pierde vremea în tîrguieli cu viaţa care nu zăboveşte o clipă: «Un preşedinte de 30 de ani ar fi cel mai tînăr preşedinte din lume, dar despre un boxer de treizeci de ani se spune că e la capătul carierei».

Oricît de interesante ar fi însă «fentele» pe care eroul le aplică realităţii care îi strigă «Angajează-te!», mai interesantă şi mai originală este atitudinea lui Skolimowski faţă de generaţia mai vîrstnică.

Generaţia în puterea vîrstei, generaţia directorilor, a ajuns să aibă maşină. Simţul echităţii te îndeamnă să-ţi pui întrebarea: «Cine au fost aceşti oameni înainte de a se sui în această maşină?» Şi imediat, raţionamentul următor: «Au luptat şi au muncit ca să şi-o dobîndească». Sau: corul oaspeţilor la un banchet al foştilor combatanţi intonează melodia unui cunoscut cîntec patriotic. Vapori de

alcool, bonețele de bufoni din hîrtie colorată: ce ușor e să-i ridiculizezi pe cei ce-și deapănă «amintirile»! De îndată bunul simț ripostează: «oare nu merită ei acest patos?»

Fiecare film al lui Skolimowski clocotește de idei. Idei multe, idei diferite. Pentru că el nu consideră scenariile sale drept literă de evanghelie, îi place să improvizeze pe platou. I se întîmplă să se lase sedus de o dramatică inscripție «Atenție! Înaltă tensiune!» și să lungească scena, care se petrece pe fundalul ei, cu trei secunde, rupînd astfel ritmul filmului, spre a produce impresie. Cînd sub cuvîntul în litere de neon POLSKA (o parte a firmei MODA POLSKA) el își plasează eroul ce se duelează cu spada (aluzie la trecut) împotriva unui automobil (aluzie la actualitate) și, ca să mai condimenteze scena, ordonă unui manechin din vitrina magazinului să învie dintr-o dată și să se miște ca la o revistă de mode, Skolimowski urmărește efectul, nu întotdeauna însă de cea mai bună calitate.

Aceste găselnițe «prea reușite» ale lui Skolimowski se ridică pînă la urmă împotriva lui, pentru că se află în contratimp cu întreaga sa operă. Lipsa de consecvență, simbolismul hipertrofiat și mai ales simbolurile vide, care nu spun de fapt nimic, au indus în eroare și au împiedicat «Bariera» să devină un film mare.

Dar chiar și această exagerare și risipă tinerească sînt simpatice. Pentru că ele constituie reversul tezei că «pe tot ce pune mîna Skolimowski se transformă în film».

ȘI TOTUȘI, CINE ESTE ANDRZEJ LESZCZYC?

Regizorul construiește lumea din frînturile cotidianului cel mai banal. O ședință a comisiei de recrutare, un meci de box de amatori într-un combinat nou construit, afișe de propagandă pentru donatorii de sînge, votarea unui comitet de întreprindere la lumina lumînărilor din pricina unei pane de electricitate — însuși modul cineastului de a privi lumea, îl îmbogățește pe spectatorul care tocmai lucrurile cele mai la îndemînă le privește fără a le vedea.

La fel se întîmplă și cu sunetul. Uneori Skolimowski întrerupe pe cîte un sfert de oră zgomotele naturale care însoțesc acțiunea. «Cît poate cîștiga în plus scena închiderii unei uși dacă se aude și scîrțîitul balamalei?» Altădată însă un zgomot mic, dar important, scrîșnetul unei fiole tăiate cu pila, de pildă, este exagerat și suprapus peste scenele următoare. Tot pentru efect.

«Aici păşteau capre» — spune Andrzej Leszczyc, stînd în mijlocul unei imense rafinării. Nu el a fost acela care a izgonit caprele și a ridicat combinatul. Dar el va fi acela care, lucrînd la Combinat, îl va considera opera lui.

Știm exact cum arată acest combinat. Nu știm însă cum este Andrzej Leszczyc, cum va evolua el. De aceea îl privim cu mare atenție pe Skolimowski, singurul care deține secretul cunoașterii acestui personaj.



Scenariul: Skolimowski. Regia: Skolimowski. Interpretează: Skolimowski. (Walkover)

«Ce ușor e să-i ridiculizezi pe cei ce-și deapănă amintirile!» (Bariera)



ȘTIRI - ȘTIRI



VISCONTI — CAMUS — «STRĂINUL»

Se împlinesc 4 ani de cînd adaptarea cinematografică a romanului «Străinul» de Albert Camus se află în lucru. De 4 ani au fost vîndute, pentru suma de loc modestă de 500.000 franci, drepturile uneia dintre cele mai reprezentative opere din literatura contemporană. În viață fiind încă, Albert Camus refuzase toate propunerile, chiar și pe cea a lui James Dean. Francine Camus însă, văduva scriitorului, a cedat insistențelor producătorului Dino de Laurentiis, cu condiția ca să fie consultată la alegerea regizorului. Mai mulți realizatori au fost propuși pe rînd: Mauro Bolognini, Joseph Losey, Richard Brooks. Unul singur a fost acceptat: Luchino Visconti. Doi arbitri revăd și corectează scenariile: Georges Conchon și Emmanuel Roblès. La început, pentru rolul Meursault a fost desemnat Alain Delon, dar pînă la urmă sorții au căzut pe Marcello Mastroianni. Partenera: Anna Karina. Ceilalți interpreți: Georges Géret (Raymond), Pierre Dux (judecătorul), Bernard Blier (avocatul). Locul acțiunii: bineînțeles, Alger. În fotografie: Marcello Mastroianni.

GARBO A FRANȚEI

Așa i se spune Delphinei Seyrig. Excelenta actriță de teatru (interpretarea ei magistrală din «Acest animal ciudat» după Cehov și din «A se regăsi» de Pirandello, unde il are partener pe Samy Frey, au stîrnit vîlvă) a fost lansată în cinema de Alain Resnais cu filmele «Anul trecut la Marienbad» și «Muriel». Deși nu are la activ decît foarte puține creații cinematografice, numele ei va figura printre personalitățile ecranului omagiate de cinematografia franceză. De curînd, Delphine Seyrig a terminat «Accidentul» în regia englezului Joseph Losey unde joacă alături de nu mai puțin excelentul Dirk Bogarde.



din nou despre MONDO CANE

de Radu COSAȘU

Forța cu care «Mondo Cane» a intimidat critica și publicul se bazează pe ceea ce oamenii simpli și filozofii evoluați numesc «adevărul spus în față». A spune adevărul în față e o mare voluptate omenească, și mai ales artistică. Tendința firească a oamenilor — studiată îndelung de înțelepții cei mai înțelepți de-a lungul veacurilor — este de a trăi în iluzii și idei confortabile. Ne place — la toate latitudinile și longitudinile — să ni se spună că sîntem inteligenți, frumoși, evoluați, plini de virtuți. Nu ne place să ni se arunce în față că sîntem brutali, proști, sălbatici și păcătoși. Nu ne place de loc, ne supărăm și, totuși, atunci cînd apare un semen de al nostru cu voce puternică, cu minte ascuțită — sau cu un aparat de filmat bine mînuit — și ne spune cîteva lucruri neplăcute sau chiar cîteva fraze capabile să ne spulbere iluzia, îl ascultăm, îl privim cu respect și cumva încercăm plăcere. Există o voluptate în a spune adevărul, o alta — în a-l primi. Din cînd în cînd. Cum ne apărăm? Deajuns de simplu: ascultăm adevărul, și ne gîndim că nu ne privește, nu e al nostru, e al altor semeni. Tot așa facem și cu moartea. A murit, e moartea lui, nu e a noastră, noi nu putem muri. Adevărul și moartea se bucură de același tratament din partea conștiinței însetate de confortabil. E interesant.

DL. JACOPETTI NU DISCUTĂ CU MĂNUȘI. SĂ JUCĂM FAIR

Dl. Jacopetti vine și ne spune în «Mondo Cane» că omul e un animal prea puțin evoluat. Pe toate treptele de civilizație — de la viața tribală pînă la viața în zgîrie-nori — instinctele primitive continuă să lucreze și să-și facă de cap. Omul continuă să fie sălbatic. Stupid. Prost. Criminal. Civilizația e o iluzie. Diferența dintre un bogătaș care mănîncă furnici la New York și un sălbatic care îngurgitează carne de crocodil undeva, în Africa, e minimă. Milionarele care luptă în institute de înfrumusețare să-și mențină silueta sînt surori bune cu primitivele de nu știu unde, care aleargă în pielea goală după bărbații tribului. Foamea e aceeași. Instinctele sînt aceleași. Chiar și iluziile sînt aceleași — și iată cum ne apare acel memorabil poem al tribului care-și face idol din carlinga unui avion. În cele din urmă, omul e un animal care cîntă Rapsodia lui Liszt pălmuind-o pe obrajii semenilor săi. (Secvență înscenată, din cîte am auzit.) Nu e plăcut ce ne spune dl. Jacopetti. În ce mă privește l-am urmărit neclintit, netulburat, fără patimă, fără alarme, fără spaimă. Pentru cei care nu-și fac iluzii inutile, filmul — prin tot ce are valabil — e liniștitor, ca o confirmare, ca o curiozitate satisfăcută. Cunosc însă oameni care au ieșit din sală cînd au văzut clătitele mexicane umplute cu ploșnițe. Am prieteni care susțin că «Mondo Cane» e o porcărie. Am alți prieteni care-i acuză pe cei indignați de umanism plat și sentimentalism mediocru. Am citit cronici — nu la noi, unde confrații au fost vizibil în defensivă — care cereau ca regizorului să i se aplice Rapsodia lui Liszt din final. E excesiv. Dl. Jacopetti merită altceva: filmul său să fie judecat cu aceeași lipsă de amabilitate cu care dînsul judecă speța umană. Așa e fair-play între oameni care-și propun să nu discute cu mănuși. Regizorul și-a propus să ne arunce cîteva adevăruri în față — regula «jocului» ne cere să fim tot atît de aspri pe cît a fost opera sa cu noi. E o condiție la care toți marii artiști s-au supus. Un Shakespeare, un Dostoievski, un Flaubert, un Caragiale — de loc «amabili» cu speța — au rezistat și vor rezista. Fiindcă, în primul rînd, analizele, demonstrațiile lor sînt incontestabile.

RIDICOLUL NU UCIDE!

«Mondo Cane», în demonstrația lui, e în primul rînd contestabil. Aceasta e foarte grav într-o artă a documentului, a faptului real. Firește, faptele sînt întotdeauna interpretabile, dar în filmul lui Jacopetti — unde teza e suficient de gravă și ambiția atît de afișată — se permit prea multe răsturnări de înțelegere, prea multe contrareplici. Marele reportaj — ca să nu ne ducem la ficțiune, pînă la Shakespeare sau Flaubert — a lucrat permanent cu fapte și concluzii imparabile. Marele reporter nu intră deobicei în controversă, mai mult: îți interzice replica. Sarcina lui este să te copleșească, să te sufoce sub apăsarea unor fapte, înainte de orice, indiscutabile. Indiscutabile pînă la tiranie. Bogza în «țările sale», Malaparte — în «Pielea» sau «Kaput», antologie a oribilului hitlerism în fața căruia «sălbăticiile» lui Jacopetti par jocuri de copii — au fost reporteri-tirani, reporteri care n-au permis niciodată cititorului dubla interpretare sau controversa. Jacopetti ajunge rareori aici: e cazul broaștei țestoase dezorientate tragic în zona radiațiilor atomice, e indiscutabil zguduitoarea secvență a răsturnării sensurilor naturii în aceeași zonă, unde peștii părăsesc apele otrăvite pentru a căuta oxigenul copacilor. De cele mai multe ori însă, în pofida violenței tendențioase cu care montează materialul, realizatorul lasă joc bun opoziției din noi: luați institutul japonez de regenerare a oamenilor după beție și nopți crîncene; îl găsesc de un rafinament superb, aparatul însuși descoperă chipuri de mare frumusețe, de mare pace interioară; «ferocitatea» pescarilor care pedepsesc rechinii agresivi, neucigîndu-i, ci introducîndu-le un arici otrăvit pe gură e cu totul contestabilă: ce fac ei mi se pare înțelept, uman și cît se poate de fair-play. Parcuri întregi de mașini paradite duse la presat, sub prese uriașe — nu mă duc de loc cu gîndul la stupiditatea lumii, dimpotrivă, îmi sugerează o forță impresionantă a omului de a face ce vrea pe lumea asta, de a modela materia așa cum crede de cuviință. Nu e oribil. Desigur că regizorul ne poate replica, după cum pot veni alții cu alte interpretări — esențial e că reportajul lui Jacopetti e permanent minat, faptele sale nefiind irefutabile. De ce se întîmplă asta, de ce putem contesta atît de lesne? Fiindcă gîndirea lui Jacopetti e terorizată de ridicol. El a rămas la vechea idee a ridicolului care ucide. E o idee mediocră, de mare succes în prima zonă de gîndire. Realizatorului i se pare că o situație ridicolă a omului e simultan o situație definitorie, demascatoare, total concluzivă. E departe de a fi adevărat: ridicolul e un raport superficial, impresionînd decisiv mai cu seamă spiritele mediocre, fără suflu patetic. Toți înțelepții, toți artiștii superiori știu că ridicolul nu ucide, cam de la Don Quijotte încoace. Dimpotrivă: pe aici, prin ridicol a fost calea prin care de multe ori s-a ajuns la descoperirea marii sensibilități umane, a vitalității sublime. «Depășește ridicolul și ți se va deschide paradisul înțelegerii» — spune un filozof indian. Un om care dansează cu o femeie într-o crîșmă, avînd pantalonii legați cu o frînghie la capătul căreia picotește un cîine — cîinele enervat trîntind bărbatul în timpul tangoului — poate să i se pară decisiv lui Jacopetti pentru a demonstra stupiditatea noastră. Chaplin de aici pornește, de la această situație ridicolă, într-una din cele mai frumoase scene create în cinema, dezvăluindu-ne un elan fundamental al omului. Sigur că ridicolul la care se oprește speriat «Mondo Cane» nu ajunge în zona marii arte. Prin asta e și mai vulnerabil, și mai discutabil, ca orice punct de vedere mediocru, fără amploare: ce-i îngrozitor în faptul că unii semeni de ai noștri mănîncă furnici? Gurmandul respectiv se poate mira, indigna, poate chiar generaliza abuziv văzîndu-mă desfăcînd o conservă de măruntaie de porc în sos de vin sau privindu-l pe Jacopetti mîncînd melci. Sînt oameni care plîng la mormîntul cîinelui lor? Sînt alți oameni care au ridicat monumente unor cîini cosmonauți. De ce nu? Sînt femei la 70 de ani obsedate de menținerea siluetei? După ce depășesc «ridicolul» situației, mă pot gîndi cu plăcere și chiar cu lirism la neînduplecata noastră energie care nu cedează nici la doi pași de moarte, într-o frenezie tragică în inconștiența ei. În general indignările lui Jacopetti sînt facile, extrem de speculative pe o latură minoră (cîinii, mîncarea, perucile, etc), meschine, de un conservatorism dubios.

MONDO CANE, MUZEU DE CURIOZITĂȚI PENTRU MICA NOASTRĂ INFORMAȚIE

Mai grav e altceva: forțînd la maximum ridicolul existenței, regizorul își interzice orice acces la misterul ființei omenești. «Mondo Cane» nu are mister, vrajă, ci curiozități. «Mondo Cane» e un interesant muzeu de curiozități pe care, firește, nu e rău să-l frecventăm pentru mica noastră informație. Lumea nu se cutremură privind, ci emite la fiecare imagine «tare» un «ttt» lipsit de orice metafizică. Foarte bine — e pedeapsa dată oricărei inspirații mediocre. O singură dată, publicul tace, transfigurat: în secvența tribului care înalță imnuri machetei de avion, așteptînd un necunoscut mesia. Acolo omul ni se deschide în tainele lui mărețe, încremenim — și aud glasul unui mare scriitor al secolului nostru, chemat la toate exaltările patetice ale ființei umane: «În America de Sud, domnule Scali, dimineața, în pădure, maimuțele urlă; fiindcă legenda vrea ca dumnezeu să le fi promis cîndva să le transforme în oameni, la ivirea zorilor; și la fiecare auroră ele se văd iar și iar înșelate, și plîng în toată pădurea. Există o speranță grozavă și profundă în om»... Dar dumnezeu nu s-a îndurat ca peste «Mondo Cane» să fi făcut măcar o aripă a umbrei lui Malraux!

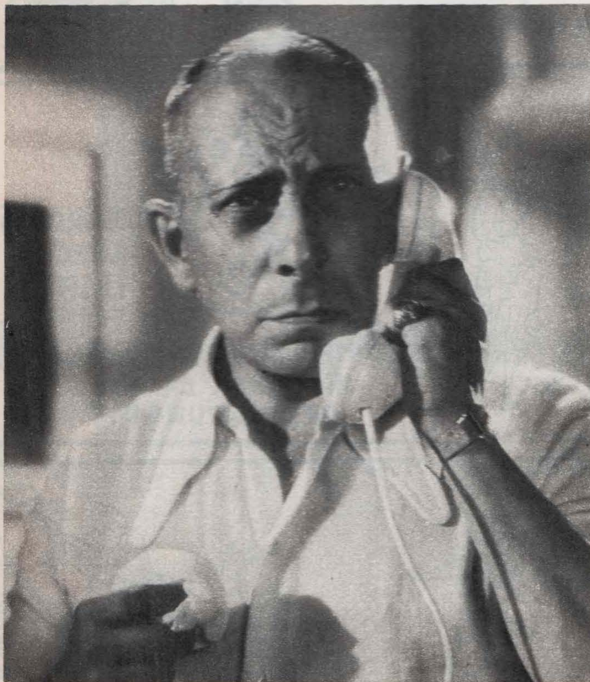
CRONICA

CINEMATECII

CICLUL STROHEIM CICLUL FILME BUNE

de

D.I. SUCHIANU



...*El a acceptat să fie «omul pe care vă place să-l urîţi».*

Unii cineaşti sînt importanţi ca regizori, alţii ca actori, alţii în ambele aceste funcţiuni, exercitîndu-le efectiv pe amîndouă. Dar mai există şi o a patra categorie, unde actorul, fără să fie regizorul filmului, este totuşi autorul lui. Regizorul ascultă de el, nu viceversa. Şi ascultă nu numai cu privire la rolul respectiv, ci la toate, la întreaga operă. Astfel au fost filmele Gretei Garbo şi cele ale Marlenei Dietrich. Am zis *ale* şi nu *cu*. Personajul întruchipat de aceşti mari artişti reclamă o anumită compunere a întregului rest: a celorlalţi eroi, a subiectului, a desfăşurării acţiunii. Tot ce se petrece în film poartă pecetea actorului de tip Garbo, Dietrich, Stroheim, Gérard Philipe, deşi ei nu-s nici regizorul, nici scenaristul filmului. Cîteodată asta duce la drame pe viaţă. Astfel, cînd Edwige Feuillère, mare vedetă, condescinde să ia ca protagonist pe debutantul Gérard Philipe şi-i încredinţează rolul prinţului Mîşkin din «Idiotul» de Dostoievski, tinerelul începător nu se mulţumeşte să-şi joace rolul exact aşa cum îl concepea el, ci pretinde ca şi ceilalţi, şi mai ales protagonista, adică Edwige Feuillère, să-şi modifice jocul, ba uneori şi textul, pentru ca să se potrivească cu personajul central, cu Mîşkin. Înţelegeţi că patroana era furioasă. Dar a trebuit să cedeze. Filmul s-a făcut asa cum a vrut unul, numai unul din actori. E drept că de atunci şi pînă la moarte Gérard Philipe şi Edwige Feuillère nu şi-au mai adresat cuvîntul.

„VĂDUVA VESELĂ"

Stroheim a fost şi regizor. Din cele şase filme făcute de el, trei sînt incluse în noul program al Cinematecii; şi anume în spectacole cu bilet cumpărat la casă (adică numai două spectacole cu totul). S-a făcut (cel puţin asta e părerea mea) s-a făcut bine că s-a făcut aşa. Căci «Rapacitate» şi «Nevestele vesele» («Greed» şi «Foolish Wives») sînt lucrări foarte inegale amîndouă, şi în fond, cam plicticoase. În schimb, cel de al treilea film (mut şi el) «Văduva veselă» este un mic cap de operă; sau... de operetă, căci e vorba de tratarea regizorală a poveştii din opereta «Văduva veselă», tratare în ton sinistru, satiric şi grotesc. Magistral pus în valoare de John Gilbert, Roy d'Arcy şi Mae Murray, filmul este şi azi de o perfectă prospeţime. Iată de ce trebuie să ne mire (sau poate tocmai nu trebuie să ne mire) bizarele cuvinte spuse de bizarul Stroheim în seara premierei de gală. Apărut în sală, el este aclamat. Salută, mulţumeşte, se scuză, explică; «Ce pot face? Trebuie să-mi cîştig existenţa. De aceea sînt nevoit uneori să compun gunoaie ca acela pe care îl veţi vedea astă seară». Cred că nu era poză. Cred că el sincer credea aşa. Asemenea înşelări sînt frecvente la marii regizori. Nu spunea oare exact acelaşi lucru, dăunăzi, Rossellini (interviu în «Figaro Littéraire») despre «Generalul della Rovere», care e poate filmul său cel mai bun?

Se vor da la Cinematecă 14 filme cu Stroheim, din cele 37 în care a jucat. Aproape toate sînt foarte bune. Nu s-a mai căzut în greşeala comisă cu Renoir, cînd s-au dat cîteva filme aşa de proaste încît mulţi spectatori se întrebau dacă Renoir este într-adevăr un bun regizor (în schimb filmele bune nu fuseseră date decît foarte puţin, sau chiar de loc.) Din fericire, cîteva persoane bine intenţionate luptă, cu un început de succes, împotriva incompetenţei. Ameliorarea se vede încă de pe acum din titlurile cuprinse în program. Ceva mai mult. Graţie acestor eforturi, cel de al doilea ciclu, cuprinzînd şapte filme, nu mai conţine nici un film Stroheim, evitîndu-se astfel o intoxicaţie Stroheim, analoagă cu intoxicaţia Renoir de acum cîteva luni.

„AŞA CUM MĂ DOREŞTE"

«Aşa cum mă doreşte» este inspirat din piesa lui Pirandello: «Come tu mi vuoi». Film vechi făcut de Fitzmaurice în 1932, dar încă interesant prin problema pusă. Protagonista este aici Greta Garbo, în povestea tulburătoare a unei femei care află că înainte de a-şi fi pierdut memoria primei părţi a vieţii sale, fusese cu totul altcineva, personalitate pe care o reia acum în primire. Pînă aici, destul de banal. Dar perfidul Stroheim o aduce pe *adevărata cealaltă*, pe amnezica veritabilă. De aici, dubiul. Am spus dubiu, nu negare, căci nici pînă la urmă nu se ştie care din două e cea autentică. Şi un lucru, mai interesant decît toate: nici nu mai are importanţă să se afle adevărul. Soţul o iubeşte pe aceea, c-o fi sau că n-o fi adevărata lui soţie. Puţin îi pasă cine e. Pentru el e veritabilă: amorul pentru ea e unul şi acelaşi amor ca cel de acum zece ani.

„DISPĂRUŢII DE LA SAINT AGIL"

«Dispăruţii de la Saint Agil» de Christian Jaque (1938) este unul din cele mai originale filme din întreaga cinematografie mondială. Se petrece într-un liceu internat, un liceu de băieţi. Cîţiva elevi cu imaginaţia lor de adolescenţi compun o poveste senzaţională, unde diverşi profesori fac lucruri fantastice. Dar, spre surprinderea noastră, aflăm că fac, realmente, nişte foarte extragavante lucruri. Altele. Nu acelea din romanul băieţilor. Totuşi aceleaşi, căci sînt egal de aventuroase, misterioase şi ilegale. O singură poveste mai există care seamănă, ca atmosferă, cu aceasta: faimosul roman «Le grand Meaulnes» al lui Alain Fournier. Aici avem un Meaulnes colectiv. Stroheim joacă un rol episodic (de altfel toate rolurile sînt episodice). Este profesorul de germană (directorul e Maurice Escantes, de la Comedia Franceză; un alt profesor e Michel Simon).

„DANSUL MORŢII"

«Dansul morţii» (1947) după o tenebroasă piesă de Strindberg, este poate cel mai stroheimian din toate filmele lui Stroheim. Pe o insulă pustie, o fortăreaţă-închisoare militară. Comandant — un căpitan, baron, ofiţer foarte capabil, dar rămas căpitan (colegii lui erau colonei şi generali) fiindcă fusese întotdeauna arogant cu superiorii. Dar această demnitate de jos în sus nu era dublată de una de sus în jos. Cu subalternii şi cu nevasta se purta bestial. Toată inteligenţa lui, foarte ascuţită, îi servea exclusiv la compunerea de replici dezagreabile, ofensatoare, usturătoare. O permanentă afirmare de putere, însoţită de o neputinţă tot atît de tenace. Un personaj de coşmar. Făptura lui, compusă dintr-o ceafă de taur, un monoclu care intensifică rigiditatea, două buze maliţioase, ironice, sadice, apoi uniforme militare strălucitoare (cizmele, cravaşa, pintenii fiind nu articole vestimentare, ci organe corporale); apoi gesturi sacadate, milităreşti — această făptură artistic hidoasă a fost marea creaţie a acestui actor. În reclamele hollywoodiene lozinca aplicată lui era *the man you like to hate*, omul pe care vă place să-l urîţi. Om făcut, nu născut. Căci deşi el întreţinea legenda că taică-său fusese ofiţer în garda împăratului, mai-

că-sa doamnă de onoare la curtea lui Franz Jozef, iar el ofițer austriac de cavalerie, în realitate (ne spun istoriografii Gregor și Patalas) tatăl său era un negustor de pălării iar el soldat și nicidecum ofițer. Dacă știa așa bine să călărească era nu *pentru că* fusese ofițer în K.K. Garde, ci *pentru ca* să fie ofițer din K.K. Garde. Nu în statele armatei, ci în ochii lumii. Se povestește că unul din primele lui angajamente a avut loc cu ocazia turnării celebrului «Intoleranța», cînd Griffith avea nevoie de un călăreț care să cadă de la 10 metri în apă, cu cal cu tot. De atunci încolo, mare prietenie și colaborare regulată cu Griffith.

Printre filmele cu Stroheim cu bilet la casă se numără «Soții orbi», «Domnișoara Doctor» (spionaj, cu Viviane Romance) și «Alibi» de Pierre Chenal, cu Albert Préjean, Louis Jouvet și compatrioata noastră Jany Holt, mare vedetă pariziană (Vlădescu-Olt), film polițist de serie neagră.

„AVENTURI PE ECRAN"

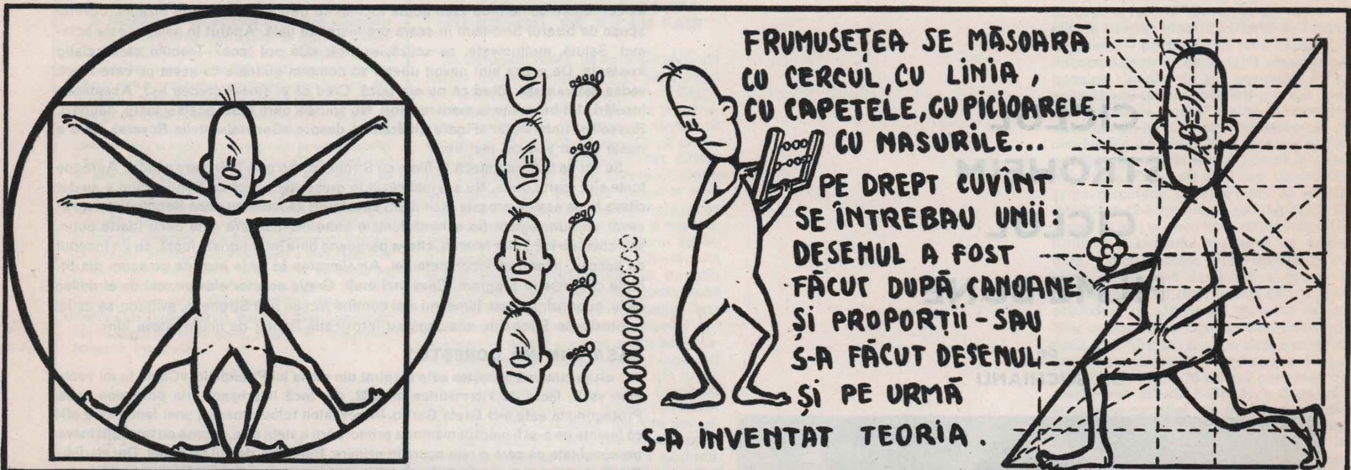
Spuneam că în ciclul II s-au ales șase filme grupate sub rubrica destul de vagă «Aventuri pe écran». La ciclul II organizatorii programului au ales următoarele excelente filme: «Gentleman Jim» (cu Errol Flynn), «Șoimul maltez» (film de serie neagră, film celebru, cu nu mai puțin celebrul Humphrey Bogart), «Union Pacific», western de Cecil B. de Mille, cu Barbara Stanwick și Joel Mc. Crea, «Fugarul» («The odd man out») de Carol Reed, cu James Mason, apoi faimosul film al lui Kurosawa «Cei 7 samurai», din care americanii au făcut «Cei 7 magnifici»; «The Overlanders», film englez, un fel de western australian, conținînd coloniști și colonizare, dar fără — bineînțeles — piei roșii și cow-boy desperados.

STROHEIM

Pentru a termina, să ne întoarcem cu cîteva vorbe de concluzie, la unicul, uluitorul personaj care a fost Erich von Stroheim.

Este bine cunoscut că divinizarea de care se bucură stelele de cinema provine din faptul că un «star» personifică un prototip de umanitate care ne uimește, fie prin dorința de a fi ca el, fie prin onoarea de a fi ca el, fie printr-o combinație de ură și amor. După război a apărut personajul tînărului «rebel fără cauză» (James Dean, Marlon Brando, Paul Newman). Dar încă înainte de război apăruse, profetic, un personaj istoric care avea să impresioneze cumplit omenirea. Personaj nietzscheean, pe care l-aș numi «dictator fără cauză», stăpîn fără alt motiv decît că face parte dintr-un «Herrenvolk», din poporul stăpînilor care *poruncesc* tuturor, care nu fac altceva decît să poruncească. Nemții lui Wilhelm II, ofițerii lui Franz Joseph, cămășile negre și brune ale lui Hitler, acești oameni pe care cu plăcere îi urîm, și-au găsit în Erich von Stroheim simbolul și portretul. Stroheim a adunat toată ura ce se cuvine acestei obraznice apariții umane și a alcătuit un tip moral care se compune dintr-o tunică, niște cisme, un coif, o sabie, care, toate împreună, au drept funcție să tortureze pe oameni și să poruncească în chip absolut și dement. Cu o genială intuiție, Stroheim a prevăzut nebunia viitorului nazism, culminația mitocănească a nietzscheismului și a psihozei de stăpîn. Silueta de coșmar a lui Stroheim zugrăvește coșmarul nostru al tuturora, coșmar care, sîntem siguri, nu o să se mai întoarcă...

SCURTĂ ISTORIE A CINEMATOGRAFULUI (IV)







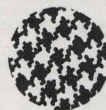




1967

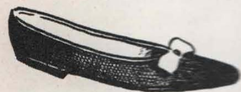


textin



PLASTIN













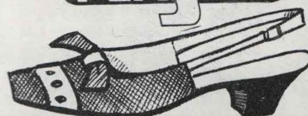


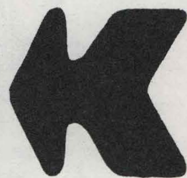


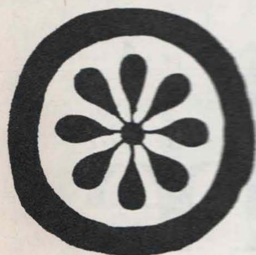
ÎNCĂLȚĂMINTE
MODERNĂ ȘI
FLEXIBILĂ

textin
ÎNCĂLȚĂMINTE
MODERNĂ ȘI
COMODĂ

PLASTIN













Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65
Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

41.017

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei


nr 4
ANUL V (52)
ci
revistă lunară
de cultură
ne
ma
cinematografică